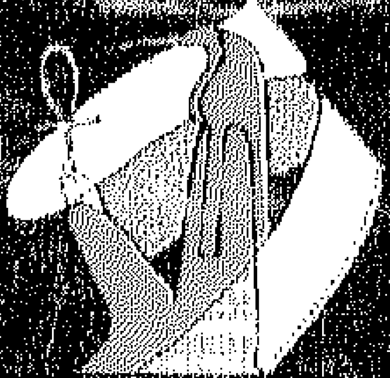
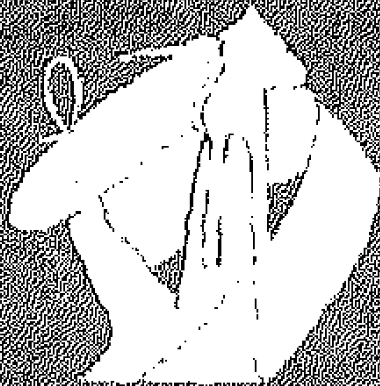


ملفات السينما ٧

صورة الأديان في السينما المصرية

تأليف : محمود قاسم

تقديم : أ.د. مدكور ثابت

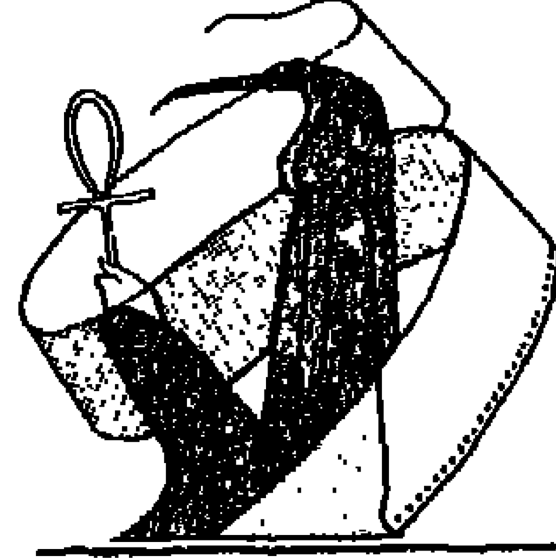


ملفات السينما ٧

صورة الأديان في السينما المصرية

تأليف: محمود قاسم
تقديم: أ.د. مذكور ثابت

وزارة الثقافة



المركز القومى للسينما

رئيس المركز:

والمؤسس المشرف على ملفات السينما

ا.د. مدكور ثابت

شئون الاصدار

الغلاف والاخراج الفنى :

فاروق ابراهيم

سكرتارية تنفيذية :

أيمن محمد عفيفى

كمبيوتر :

محمد السيد

ترجمة انجليزية :

مدحت أحمد كمال

اشراف مالى واداري

عبد المعبود النفيلى

مدينة الفنون شارع الهرم - جيزة - ج.م.ع. - تلغرافيا سينيفيلم - تلكس ؛ أجفيك ٢١٨٦٢ - فاكس ٥٨٥٤٧٠١ (٢٠٢) تليفون ٥٨٥٤٨٠١

المحتويات

الباب الاول

الناس والدين فى السينما

صفحة

الباب الثانى

الأفلام الدينية

تنوية وأمتنان

أصدر المركز القومي للسينما هـذا الكتاب بتـدعيم مـالى كـامل مـن قطاع شـئـون الأنتـاج الثـقـافى برئاسـة أ. عـاطف منصـف

إعـــــــــــــــلان

عن فرضيات استكشاف السينما المصرية

بقلم :أ. د. مدكور ثابت

موضوع ملفات السينما هو " السينما المصرية " .. فإذا ما تطرق بحث منها إلى الأديان في السينما المصرية ، فإن الحديث سيظل منصبا أيضا على هذه السينما ، لكن عبر محاولة لاستكشاف خصوصيتها الإبداعية من زاوية جديدة هي معالجتها الفنية لصورة الأديان . ولقد لزم هذا التأكيد المبدئي ليفسر كيف أن تقديمنا لهذا الكتاب سوف ينصب في أساسه على ما ندعو إليه في قضية أبحاث السينما المصرية والسعي لاستكشاف تجربتها التاريخية ، أي ما يجعلنا الآن مهتمون بإعلان دعوتنا الجديدة لطرح وإبداع الفرضيات حول هذه السينما ، وحيث يتضح أن موضوع الأديان في السينما المصرية ، ومن ثم الفرضية التي نطرحها حوله ، إنما هي بمثابة المدخل النموذج لما تدعو إليه مقدمتنا هذه ، والتي تشترط لاكتمال الدعوة أن تتم العملية البحثية ضمن سياق واضح .

أما هذا الوضوح في السياق البحثي فيتم بتحديد العلاقة بين استهداف الملفات للسينما المصرية ، وبين تطرقها لموضوع الأديان ، وهو ما يتوضح بماسبق أن قررناه لدى بدايتنا الأولى لمشروع " ملفات السينما " ، فهي رغم

استهدافها الأساسى - كما ذكرنا هنا - لاستكشاف السينما المصرية وتاريخها، إلا أن ذلك لا يجب أن يفهم باعتبار المعنى بالبحث هو فقط شاشة هذه السينما وأشرطة أفلامها السليلويد التى تحمل إليها السيل المتدفق من الصور المتشكلة بحركة الظل والنور على سطحها ، وإنما ينصب البحث كذلك على ظواهر ومجالات التأثير فى هذه الشاشة وفى إبداع وتصنيع أضوائها المتحركة.. الأمر الذى اتجه بنا فى هذه المرة إلى أقوى تلك المؤثرات وأرفعها شأنا وهو المؤثر الدينى على هذه الشاشة المستهدف بحثها ، لنتعرف بالرصد الوصفى (والتحليل الفنى) على سمات المعالجات التى تعاملت بها السينما المصرية مع جوهر العقيدة الدينية عبر ظواهرها المختلفة .

وأما المعنى بصورة الأديان كما جاء فى عنوان الملف الأول منها ، فهو كل الظواهر وكل الأنماط والأعراف وكل الطرق التى تتمظهر بها التفاصيل المتعلقة بدين من الأديان - وعلى قمتها ديننا الإسلامى السمح - عندما تكون هذه التفاصيل واردة ضمن السرد الروائى للفيلم ، سواء كان هذا التمظهر عبر الصورة والصوت أو كليهما ، أو أنه نتاج ما تشير إليه العلاقات الروائية والدرامية وما إلى ذلك .

وبهذا المعنى قد يتضمن رصد هذه الصورة أشكال الانعكاس الفنى للإيمان الدينى نفسه وكذلك قيمه ومفاهيمه بما يؤثر على طبيعة المعالجة الدرامية للفيلم السينمائى ، لكن دون أن ينصب هذا الملف على تقييم لتعامل السينما المصرية مع الأديان ، لأن ذلك سيعنى تحليلا لكيفية هذا التعامل من ناحية وتقديما للموقف الدينى ذاته إزاء السينما من ناحية أخرى ، فى حين أن المستهدف هو فقط رصد الصورة التى تظهر بها الأديان فى المعالجات الفنية للأفلام المصرية ، ذلك أننا نظل أمام دراسة سينمائية ، كما أننا - وفى مجال يتعلق بالدين - لا نملك لملفات السينما إلا أن نجعلها تتبنى المنهجيات الوصفية، دون أن تملك الحق فى أن تغوص إلى عمق التقييم أو التحليل الدينى الذى يستلزم المتفقهين فيه ، لذا فإن ما تتوقف عنده الملفات فى هذا المجال ، هو

حصر وتقديم المادة البحثية ذاتها ، والتى يمكن أن يعمل عليها هؤلاء المتفقهون أو الباحثون الاجتماعيون وكل المتخصصين ، أما هذه الوصفية فهى التى شكلت التزامنا ، سواء بالنسبة لبحث البداية الأولى التى تفتح تقديم هذا الموضوع ، والتى أعدها الباحث الدءوب الأستاذ محمود قاسم ، أو بالنسبة للمبحث الذى يليه لاحقا من إعداد الصحفى الأستاذ محمد صلاح الدين .

لكن فى مقابل هذا المنهج الوصفى كخطوة مرحلية لازمة وضرورية لدى بحث بعض زوايا ومداخل استكشاف السينما المصرية وتاريخها ، تلزم كذلك خطوة ضرورية أخرى ، ألا وهى خطوة البدء فى طرح الفرضيات المتعلقة بالسينما المصرية فى شتى زواياها ، وعلى سبيل التوضيح لذلك تأتى فرضيتنا التى نطرحها هنا كنموذج لهذه الخطوة التالية على الجهد " الوصفى " لموضوع صورة الأديان ، وعبر أكثر من ملف من ملفات السينما المصرية .. حيث يهمنى هنا ، فى مدخل تقديمى لها ، أن أطرح فرضية ستبدو بسيطة لكونها السهل الممتنع ، **إذ تربط فى صياغة مفهومها بين أسباب نجاح منهجية السينما المصرية فى تعاملها المباشر مع (الموضوع الدينى)، وبين استخدامها لذات المنهجية - سعيا لنجاحها أيضا - عند تعاملها مع " الموضوعات غير الدينية " ، وبما أصبح يجسد الخط الأقوى للاتجاه الأساسى - بل والخبرة الرئيسية - فى تاريخ السينما المصرية ..**

كيف ؟؟ ....

من السهل على الذاكرة أن تسترجع العديد من التجارب التى تعاملت فيها أفلام السينما المصرية مع الإيمان الدينى لدى جماهيرها ، ليتأكد المرء أن لنجاحات السينما المصرية تجربة راسخة فى هذا الصدد ، بل إن باعها الطويل فى هذا ، لم يعد مصدر خبرة ثابتة وحسب ، وإنما قد بات نمطيا فى هذا التعامل مع إيمان الجماهير ، حيث قد انعكس على " تنميط " العديد من ظواهر هذه

السينما ، وكذلك تنميط شرائح اتجاهها الأساسي ، من قبيل تلك التنويعات النمطية على الدور الذى يلعبه " القدر " فى المنحى " الميلودرامى " الجياش الذى طبع اتجاها بأكمله على وجه السينما المصرية عبر كل تاريخها ، ذلك الاتجاه الذى بات يجد صداه السريع والسهل فى عمق الإيمان القائم دوما لدى جماهير الفيلم المصرى ، والذى كان نتاجه الدائم نجاحا جماهيريا تجسد فى الإقبال المتعاظم على أفلام هذا الاتجاه ، إلى الدرجة التى راحت فيها الأفلام تحمل العناوين الموحية بالميل الدينى مثل " وبالوالدين إحسانا " و " يمهل ولا يهمل " ... الخ ، بل وما أكثرها المواقف النمطية التى باتت ثابتة فى المعالجات الفنية للفيلم المصرى ، مثل تكرار الموقف الشهير للتوبة عن فعل الجريمة لحظة سماع صوت التكبير بالأذان ، خاصة عند الفجر .

لكن الدرس القوى المستخلص من الهذه التجربة ، هو أن استهداف النجاح الجماهيرى لم يعد وقفا على الموضوعات الدينية المباشرة فى الأفلام ، وإنما أصبح استهداف هذا النجاح قائماً ومضموناً طالما أمكن الوصول إلى مكنون هذا " الإيمان " الراسخ سلفا فى أعماق هذا الجمهور ، حتى لو كان موضوع الفيلم غير متعلق بمناقشة قضية دينية مباشرة ، إذ يكفى معالجة المواقف الروائية باستثمار تلك النظرة المؤمنة بقيمها ومثلها داخل هذا المتفرج، مهما كان الموضوع ، بل ويكفى التأثير عليه بإبراز دور ما للقدر فى مجرى الأحداث التى تندفع – وفقا لذلك – فى مجرى ميلودرامى مؤثر، حتى لو تعلق الأمر بقصة حب أو زواج، أو بواحدة من قصص البطالة أو الجاسوسية .. الخ.

هذا ولا نبالغ القول إذا ذهبنا إلى أن جل المنهج الذى قامت عليه كلاسيكيات النجاح الجماهيرى فى تاريخ السينما المصرية قد بنى على ذات الملامح النمطية التى رسختها هذه الميلودرامية القائمة على تلك " القدرية " الكامنة فى أعماق الجمهور " المؤمن " فى حقيقته ، حتى لو كان هذا الجمهور قد جاء إلى دار السينما منساقا وراء إغراء عناصر أخرى جاذبة ومنافية لأصول هذا الإيمان ، بدليل أنه أثناء المشاهدة سوف يتعامل مع الأحداث

الجارية على الشاشة بالتعاطف مع الأبطال عبر منظار القيم والمثل التى تفرضها طبيعة إيمانه ، ومن ثم فهو ينتصر للبطل الخيِّر ضد خصمه الشرير ، ويأسى للمظلومين ، وتنهمر دموعه لمآسيهم ، ويكره ظالميهم .. حتى لو كان هذا المتفرج ظالما فى ممارسات حياته الفعلية أو شريرا مجرما محترفا قبل أن يدلف إلى تلك الصالة المظلمة للفرجة على شاشة أضوائها .. حيث تبرز- وتظل - مكونات إيمانه القابع فى الداخل من قيم ومثل عليا إنسانية هى الساحة الرحبة التى ترتع فى أرجائها المعالجات السينمائية الميلودرامية ، وغيرها من التنويعات الفنية الموازية ، لتحقق نجاحها الجماهيرى .

وخلاصة الفرضية أن المعالجة الدرامية للفيلم السينمائى فى مصر إنما تتخذ طبيعة مسلكها من جوهر تعاليم العقيدة الدينية ، حتى وإن لم تتعرض لموضوع دينى .. وتتجسد مظاهر ذلك فى ثلاثة أركان لهذه المعالجة الدرامية :

١ - تبنّى القيم والمثل الإنسانية العليا فى الحكاية الفيلمية .

٢ - النمطية الحرفية فى صياغة عنصر التعاطف والمشاركة الوجدانية مع الأبطال فى الفيلم .

٣ - الاعتماد على القدرية فى مسار ميلودرامى للأحداث السينمائية .

ويمكن اكتشاف وحدة الأركان الثلاثة بما يبرز ظواهر الإيمان عند جماهير المشاهدين واقتران هذا الإيمان بالقيم والمثل العليا الإنسانية ، عبر النجاح فى تحقق عنصر التعاطف مع البطل ، طالما أن شروط تحقيق هذا التعاطف تتمثل حرفيا فى تحقيق صفة واحدة أو أكثر من الصفات التالية فى شخصية البطل :

١ - أن يكون البطل ممثلا للقيم الأخلاقية والمثل العليا الإنسالية ومدافعا عنها .

٢ - أن يكون البطل مظلوما يبحث عن العدل .

٣ - أن يكون البطل قادرا على الإتيان بأفعال خارقة للطبيعة فى سبيل دفاعه عن المثل والقيم الإنسانية والعدل .

فإذا ما أمعنا النظر لاكتشفنا فـي هـذه الشـروط الحرفيـة تجسـيد لما تتضمنـه روح العقيـدة الدينية ، وبما من شأنه أن يوضح الخطوة لطرح فرضيتنـا هـذه فيمـا يتعلق باستكشـاف خصوصيـة السينما المصرية عبر المدخل الديني فى فهم معالجتها الفنية ، ومن ثم تغدو فكرتنا هذه واحـدة مـن مجموعة الفرضيات التى تعودت – شخصيا – طرح مقولاتها لتكون متاحة على مائدة البحث فى اتجاه إثباتها أو رفضها فيما يتعلق باتجاهات وأنواع وشـرائح الفيلـم المصـرى خـلال تـاريخ إبداعـه وصناعته ، بل وقياسا على طرحنا لهذه الفرضية يمكن أن نوضح دعوتنا للاستمرار فى طرح العديد من الفرضيات الأخرى عن السينما المصرية، علـى أن تنصـب كـل منهـا علـى زاويـة مختلفـة رغـم استهداف منطوقها على صفة شمولية مكـررة حـول هـذه السـينما . ومثالنـا علـى ذلـك مـا حملته فرضيتنا الجديدة هنا حول " أن المعالجة الدرامية للفيلم المصرى تتخـذ طبيعـة مسلكها مـن جوهـر تعاليم العقيدة الدينية ، حتى وان لم تتعرض لموضوع ديني".. فلقد انصبت الفرضية هنا على الأخذ من جوهر تعاليم العقيدة الدينيـة، رغـم أنهـا اسـتهدفت "طبيعـة مسـلك المعالجـة الدراميـة للفيلـم" باعتبار أن فى هذه المعالجة شمولية سوف تتعرض لكثير من الفرضيات الأخرى التى ندعـو لطرحهـا ولكن كل منها سوف تنصب على زاوية جديدة لابد وأن تتكامل مـع الأخريـات . ويمكـن لنـا أن نتذكر الآن تكامل هذه الفرضية مع فرضية / زاوية أخـرى سبق لنـا أن طرحناهـا حـول شـريحة " أفلام الحركة " فى السينما المصرية ، عندما ذهبنا إلى أنها الشريحة المدخل إلى دراسـة بقيـة شـرائح السينما المصرية ، ليس فقط بسبب غلبتها فى أحيان كثيرة من حقب الإنتاج السـينمائى المصـرى، أو بسبب اتسامها دائما بالنجاح الجماهيرى ، وإنما لسبب أكثر شمولية ، إذ أنها فيما أرى شخصيا تعتبر النموذج الأكثر تركيزا لنوع إطار المعالجة الدرامية الذى تتحرك داخله معظم شـرائح الفيلـم المصرى الكلاسيكية الأخرى ، حتى لو كانت شريحة الفيلم الرومانسي ، فهو الإطـار المبنـى دائمـا على التلاعب الإبداعى لكل من المؤلف والمخـرج السـينمائى " بوسـائل التأثـير الدرامى " التى تشمل :

التشويق Suspense

المفارقة Irony

المفاجأة Surprise

والتى تدخل جميعها فى " نطاق اللعبة فى الفن " وإن كان منظورنا للعبة فى الفن ينطلق من المفهوم الذى يعلى من قيمة الفن – وليس العكس – وفقا لما يذهب إليه بالتفصيل أحد أبحاثى فى فن الفيلم (ينظر كتاب " النظرية والإبداع ، فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى . تأليف د. مدكور ثابت . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢) حيث يتأكد خلاله موقفى الخاص من ربط الفن باللعب ضمن مقولة : " فى كل الفن لعب ، لكن ، ليس كل الفن لعبا " .

وهكذا كنا قد أوردنا تلك الفرضية من زاوية أفلام الحركة لنعتبرها النموذج الأكثر تركيزا لصفة شمولية فى السينما المصرية ألا وهى " نوع إطار المعالجة الدرامية " والذى نرى أنه تتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصرى الكلاسيكية .. أى أنها ذات علاقة الجدل بين خصوصيات الزوايا المتنوعة المطلوب طرح وإبداع فرضيات بشأنها ، وبين عمومية المستهدف استكشافه فى طبيعة الفيلم المصرى وتاريخه ، أى دون أن يلغى أو يتناقض مع زاوية الطرح التى انصبت عليها فرضيتنا الحالية عن الأديان والسينما المصرية ، بل على العكس ، فإنهما تتكاملان وتثرى كل منهما الأخرى فى إيضاح الإطار الأشمل .

هذا ، ولكى نقترب أكثر فى تأكيد دعوتنا ، ولنرى علاقة ما يستجد من فرضيات بالفرضيتين اللتين نوهنا لهما ، فلنختبر – بالتكامل معهما – إمكانية طرح فرضية أخرى (ثالثة) نتصورها فيما يتعلق بمنحى السينما المصرية عامة أيضا ، لنرى مدى إمكانية تكاملها مع أية فرضيات بزوايا أخرى، حيث تمثل كل منهما مدخلا أو زاوية أخرى للنظر منها ، دون أن تلغى الأخرى وإنما تتكامل معها ، وليكن طرحنا الافتراضى الآن حول ما عنونته فى مسودة خاصة كنت بصدد البدء فى إعدادها بمناسبة احتفال المجلس الأعلى للثقافة بذكرى الأديب محمد حسين هيكل ، وقد جاء فيها :

عن الريادة والسيادة الكبرى لتيار زينب :

محور هيكل / كريم

ومحلاها عيشة الفلاح على الشاشة المصرية

هكذا جاءت صياغة العنوان فى المسودة التى أعددتها ، وألحقت به أنها :

(فرضية تمهيدية بقلم مدكور ثابت)

زينب الأديب هيكل

على الشاشة المصرية



وهو الأمر الذى يتضح شرحه من جماع السطور التى تضمنت أننا لا نزعم أننا قد خططنا لهذا الربط الرائع الذى يكشف عنه هذا الإصدار الجديد (زينب الأديب هيكل على شاشة السينما المصرية) ، إذ يجئ هذا الإصدار احتفالا بمناسبتين :

الأولى : ضمن احتفالات مئوية السينما المصرية .

الثانية : ذكرى الأديب محمد حسين هيكل .

أما الاحتفال الأخير بالمئوية فهو فى نوفمبر ١٩٩٦ فى حين أن ذكرى هيكل هى فى ديسمبر من نفس العام .

والأمر العجب فى هذا الربط – الذى لم نخطط له ، وإنما نحن فقط قد التقطناه – أن زينب الأديب هيكل ، والتى أخرجها للسينما شيخ المخرجين الراحل محمد كريم ، هى الفيلم الذى ظل لزمن طويل – ومازال فى نظر الكثيرين – أنه الفيلم الروائى الأول فى تاريخ السينما المصرية ، وبما يشير إلى أن الاحتفال بهيكل ليس ببعيد عن مجريات الاحتفال بالسينما المصرية ، بل وخلال فارق شهر واحد مابين نوفمبر وديسمبر .

لكن الأهم من كونه جاء باعتباره الفيلم الأول أو أنه قد أتضح فى غير تلك الأسبقية التاريخية ، هو ما نرى به من ريادته التأثيرية عل كل ما اتسم به التيار الأساسى للسينما المصرية منذ نشأتها ، وهو تيار يبدأ أصلا من الأديب محمد حسين هيكل ، مثلما يبدأ تجسده السينمائى عبر صنوه محمد كريم .

وفى هذا الصدد يجدر الذكر أن هذا الذى نذهب إلى طرحه هنا ، إنما هو مجرد " فرضية " نسوقها على طريقة ما تقام به الخطط الأولية للأبحاث ، ومن ثم فهى فرضية قابلة للإثبات ، مثلما أنها معرضة للتقويض عند إعمال أدوات البحث عليها .. وأعرف مسبقا أن سطور مقدمتى هذه ، ربما تكون سطورا خلافية ، لكن مثلما أن الاجتهاد والتأمل واجبان ، فإن طرحهما أكثر وجوبيه .. مهما كانت المردودات المتوقعة .

إن ما تذهب إليه سطور تلك الفرضية فى هذه المقدمة ربما يكون على عكس ما اعتاده غالبية من يكتبون عن الفرق بين المتحقق فى فيلم سينمائى وبين اصله الأدبى ، إذ نجد أنفسنا هنا أمام نموذج فريد فى حالة توافقه بين النصين (الأدبى والفيلمى) من ناحية ، وفى تحققه وتحقيقه لتيار لا يتوقف من ناحية أخرى ، ذلك أن زينب الأديب هيكل هى النبع الأصيل لكل ما وصفت به السينما المصرية فى التقييمات النقدية ، سواء حول سنواتها الأولى أو فيما يتعلق بالتيار الأساسى المتواصل إنتاجه فيما اسماه البعض بسينما التليفون الأبيض (تشبها بالاصطلاح الذى وصفت به السينما الإيطالية السابقة على مرحلة الواقعية الجديدة) . فمنذ أن ظهرت زينب الأديب هيكل صامتة على الشاشة ، مر أكثر من عقدين من الزمن على نوع السينما المصرية التى تشربت بروحها ، أى روح تلك القصة التى جاءت على الشاشة فيلما حقق - بفضل كريم - أروع نموذج للترجمة السينمائية الأمينة للتوجه الرؤيوى للحياة الذى تضمنته هذه القصة الأدبية ، والذى أوجزته تركيزا - باللحن وبالكلمات - أغنية عبد الوهاب : " محلاها عيشة الفلاح " أى ذات الأغنية التى تعادل كل أغانى واستعراضات السينما المصرية حتى لحظة ظهور " العزيمة " لكمال سليم، عندما جاء هذا الفيلم ليرسم مجرد بادرة لصورة سينمائية مصنوعة وفقا لتفاصيل الواقع ، دون أن تنفى تواصل تيار هيكل / كريم ، حتى عبر كمال سليم نفسه (كما يظهر ذلك جليا فى إنتاج آخر غير العزيمة) .

من ناحية أخرى فإن ربع قرن يفصل بين إنجاز محمد كريم لفيلم زينب الصامت وبين إخراجه له ناطقا ، وبالرغم ن أن الصامت لم يعد الآن بين أيدينا، إلا أن من عايشوا - مثلنا - سينما محمد كريم عندما كانت نسخة زينب الصامت لا تزال متوفرة لدى الأستاذ كريم نفسه بالمعهد ، وكذلك من كانوا قريبين جدا منه كحالتنا عندما تتلمذنا على يديه أستاذا وعميدا للمعهد العالى للسينما منذ مطلع الستينات ، يستطيعون أن يقرروا بالتدليلات - وبما يقارب الثقة - سمات "زينب" الصامت وما كان عليه من توجه فنى من حيث نظرته إلى الحياة عامة ، وإلى صورة الفلاح والريف خاصة ، وهما نظرة

وصورة لن تفترقا فى الجوهر عنهما فى " زينب " الناطق ، وإلى الدرجة التى نستطيع أن نذهب فيها إلى القول بالتطابق بينهما حتى فى " الغنائية " رغم صمت الأول.. ولا عجب فى مثل هذا التوصيف ، لأن هذه الغنائية كانت متحققة هناك عبر غنائية النظرة إلى الحياة ، وبما لا يختلف عن غنائية النظرة / الناطقة فى زينب الثانى .. الأمر الذى يجعلنا نتصور كل سمات زينب الناطق متحققة منذ البدء بالصامت .

وفيما بعد ذلك سوف نجد أن كل ما يبدو أنه مغاير لتيار هيكل وكريم، إنما لا يعدو كونه مجرد تنويعات فى داخل نفس الإطار ، دون أى تغيير فى الجوهر ، مثلما كان – وظل – هذا التيار يجد ترديده إبداعا فى سينما بدرخان ، عبر تنويعات على ذات المحور ، بل انه هو نفسه المحقق ترديده نظريا فى الكتاب الشهير لأحمد بدرخان ، والذى يجسد بدوره أنغام " محلاها عيشة الفلاح " لمحمد عبد الوهاب .

ونحن عندما نختزل التيار فى نموذج عبد الوهاب القائل بمحلاها عيشة الفلاح ، إنما نؤكد ما نذهب إليه من توصيف المتحقق لهذا التيار عندما يصبح عبد الوهاب نفسه طرفا أساسيا فى الثنائى الشهير القائم عليه مع كريم ، بل الأصح أن يصبح رأسا للمثلث لأنه يتحتم إبقاء محمد حسين هيكل قاعدة لهذا المثلث طوال الوقت ، حتى رغم عدم حضوره الأدبى بعد زينب ، أما عبد الوهاب فلن يبتعد عن ترددات التيار ، فهو نفسه الذى يغنى " حب الوطن فرض علينا " بأنغام ترى الوطن بنفس رؤيته الغنائية لعيشة الفلاح ، دون أن تكون امتدادا أو تطويرا – من قريب أو بعيد – لبلادى سيد درويش – مثلا – والقائمة فى أقل تقدير على حماسية إيقاع المارش .

أما فى السينما وعندما يحدث ما يبدو أنه التطور ، من قبيل ما تظهر عليه سينما عز الدين ذو الفقار ، إنما لا تخرج فى حقيقتها عن ذات الترددات ، إذ حتى معاناة " الجناينى " فى رد قلبى (والذى هو ليس فلاحا) تستدعينا هى أيضا إلى لب "محلاها عيشة الفلاح " أى إلى ذات محور هيكل / كريم الذى تعودناه يرى جمال الريف دون أن يستغرقه تعقد حياة الفلاح الحقيقية ، بل ولا يراها فى الغالب الأعم إلا كجزء من مكونات الكارت بوستال لهذا الريف / المكان .

هـذا .. إلا أننـا عندمـا نعـود إلى دعوتنـا بطـرح الفرضيـات عـن السـينما المصريـة خـلال مختلـف زواياهـا ، سـتتأكد لنـا أهميـة تلـك الفرضيـة عـن تيـار هيكـل وكريـم لـدى تكاملهـا مـع زوايـا الفرضيـات الأخـرى ، إذ أن محـور هيكـل / كريـم عندمـا يبقـى مجـرد " محـور " عنـد سـينمائيين مصريـين آخريـن فإنـه يسـتقطب – مـع بقائـه محـورا – ملامحـا متغـايرة فـى الإطـار العـام ، ومداخـلا أخـرى للمعالجـة الفنيـة التـى بـاتت تتقولـب بهـا غالبيـة الأفـلام .. إذ هنـا يمكـن لنـا أن نجـد الاسـتقطاب للمدخـل الـذى طرحنـا فرضيتـه عـبر شـريحة أفـلام الحركـة ، كمـا سـيبرز كذلـك الاسـتقطاب للمدخـل الـذى طرحنـا الآن فرضيتـه حـول التصـور القيمـى النـابع مـن تعـاليم العقيـدة الدينيـة فـى المعالجـات الدراميـة، وفـق مـا أشـرنا إليـه فـى هـذا الصـدد.. حيـث لم يعـد ثمـة انفصـالا فيمـا تطرحـه مختلـف هـذه الفرضيـات ، أو حتـى ما سوف ينضـم إليهـا منـا أو مـن آخريـن ..

هكـذا إذن .. ومثلمـا أن هـذه السـطور تنصب على الهدف من هـذا الكتـاب وطبيعـة مادتـه ، فإنهـا توضـح كذلـك الموضـوع الأساسـى لهـذه المقدمـة ، والـذى يصبـح موجهـا للدعـوة إلى طـرح الفرضيـات والمقـولات المتعلقـة بالسـينما المصريـة والتـى طالمـا تناقلتهـا الألسـنة ، مـع تلـك المحتمـل إبداعهـا ، لتكـون جميعهـا مـادة للبحـث المنهجـى ، فنحـن إذ نطـرح الفرضيـة المتعلقـة بموضـوع هـذا الكتـاب نموذجـا للبحـث المنهجـى فـى السـينما المصريـة، فإنمـا ندعـو للإبـداع العقلـى فى طـرح الفرضيـات التـى تكشـف عـن زوايـا ومداخـل جديـدة لاكتشـافها .. ومـا أكثـر مقـولات هـذه الفرضيـات علـى الألسـنة كلمـا أثـير الحديـث عـن السـينما المصريـة .. نعـم .. مـا أكثرهـا عندمـا تسـتهلك الأوقـات منـا علـى المقـاهى وفـى أحاديثنـا الاجتهاديـة ، سـواء فـى نقـد الأفـلام أو حتـى فـى رصـد الظواهـر ، ومـا أروع الكثـير منهـا عندمـا نمحصـه بـالعقل والمنطـق .. إلا أننـا – اسـتكمالا لهـذه الدعـوة – نؤكـد علـى أن الفرضيـة تبقـى مجـرد تصـور ذهنـى مفـترض اجتهـادا ، ولا ينتقـل – هـذا التصـور – إلى منطقـة الثقـة بـه إلا عـبر البحـث المنهجـى الـذى ندعـو إلى إعمـال أدواتـه ، مثلمـا ندعـو إلى هـذا الإبـداع الاجتهـادى النظـرى فـى طـرح الفرضيـات والتـى مـن شـأنها إثـراء المداخـل إلى هـذه المبـاحث المطلوبـة ، مـع شـريطة عـدم التحجـر أمـام المقـولات الأولى لأى فرضيـة .. بـل لابـد



المخرج أحمد بدرخان



المخرج محمد كزيم



حسين رياض فى فيلم رد قلبى

من الاستعداد المسبق للقناعة بما تتوصل إليه الأبحاث ، حتى لـو انتهى أى منهـا بتقويـض ودحـض الفرضية التى بدأت منها .. فهذه القناعة هي وحدها الكفيلة بالانتقال بنا من التوقـف عنـد مجـرد مقولات (فرضيات) لم يتم بحثها فتصبـح مجـرد ثرثـرات ، وان كنـا – طبعـا – لا نطـالب أبـدا بالحجر عليها ، وإلا ما دعونا لها ، فهى المنطلق الأكيد للإبداع النظـرى ، ولكنهـا مجـرد المنطلـق ، فإذا ما بقيت كذلك دون البحث المنهجى فيها ، باتت ثرثرات .. وهذه هـى جدليـة قناعتنـا . أمـا جدلية صياغة الفرضيات ذاتها ، فتتمثل فى طبيعة ما ندعو إليه ، حيث يجب أن تنصـب كـل منهـا على " زاوية / مدخل" مختلف ، فى حين أن المستهدف الأساسى – دائما وعبر كـل الفرضيـات – هو "إطار أشمل" حول السينما المصرية .. لكن هنا ، وإزاء تصورنا بما سـوف تحققه بشتى الزوايـا والمستويات من " تكاملية " فى اكتشاف الإطار الأشمل ، يلزم التـأكيد على أنهـا تكامليـة الزوايـا والمستويات التى تفسر وتشرح بعضها البعض فى إطار نفس السـينما . لذلـك فلابـد مـن أن يـبرز اعتراض على منهج هذه الدعوة من الناحية الفلسـفية ، علـى اعتبـار أن " الفلسـفة التـى لا تـدرك المستويات النوعية المختلفة للوجود فى الطبيعة والمجتمع ، لا تسـتطيع بالتـالى أن تـدرك المعـانى النوعيـة الخاصة للحتمية [1].

و .. يمكـن أن تتصـور أن معنـى العلـة والمعلـول فـى ظـاهرة اصطـدام كريــات البليــاردو مثـلا يختلـف عـن معنى العلـة والمعلـول فـى ظـاهرة اصطـدام الجسـيمات النوويـة ، مـع أن الظـاهرة الأولى تـؤدى إلى حركـة بسـيطة محـددة ، بينمـا الظـاهرة الثانيـة تـؤدى إلى حركـة معقدة جـدا وغـير محـددة " .

هـذا ولكـن ثمـة تحفظا يجـدر التنويـه عنـه ، فطـرح هـذه الفرضيـات للبحـث هـو خطـوة منهجيـة مثلمـا أن نتيجتهـا كذلـك " استخلاص " مـن شـأنه الإفـادة فـى البحـث الأعـم عـن السـينما المصريـة ، إذ هـى خطـوة منهجيـة باعتبارهـا " التفسـير عـبر المسـتويات " مـن قبيـل مـا يشـير إليـه الفيلسـوف البريطـانى جـون لويـس [2] . حيـث " يفسـر وقـوع حـدث واحـد فـى ضـوء وقـوع أحـداث أخـرى – إلا أن ترجمـة الحـدث المُـأول أو المفسـر إلى الأحـداث التـى تفسـره لا يؤلـف بـالمثل معـادلا أو مسـاويا دقيقـا فـى المعنـى " .

(١) إسماعيل المهـدوى : الحتميـة والعلـم الحديـث . – ص ١٣ .

(٢) لويس (جون) : الإنسـان ذلـك الكـائن الفريـد . – ص ٦١ ، ٦٢ .

وذلك على عكس ما نلجأ إليه غالبا من " شرح وقوع شيء أو حدث ما بوقوع أشياء أو أحداث أخرى بقولنا أن وقوع الأخير مساو لوقوع الأول " [1] . وهو التساوى الذى يضرب له لويس مثلا بأننا " نستطيع شرح (الغليان) بترجمته أو نقله إلى (تغير من حالة سائل إلى البخار عند درجة حرارة معينة) أو (المشى) بترجمته أو نقله إلى (تقدم بوضع قدم قبل الأخرى)" . ففى مثل هاتين الحالتين ، يكون وقوع الشيء المشروح فى الحقيقة ليس إلا ما هو مبين فى الشرح [2] . وهكذا فإن الغليان هو (التغير فى حالة السائل..) ، وإذا قال المرء بأن الماء (يغلى) فهو لا يقول أكثر ولا أقل من أنه آخذ بالتغير من حالة السائل إلى بخار بعد أن بلغ درجة حرارة معينة " . هذا بينما يشرح لويس اختلاف "التفسير أو النقل عبر مستويات " بمثال مقابل " فمثلاً " إذا فسر (الأكل) بلغة (المضغ والهضم) ، لا يؤلف هذا التفسير بياناً كاملاً لكل شئ متضمن فى (الأكل) – لأن (الأكل) ينطوى على الذوق والشهية الخ . وأكيد أن أحداً لا يتذوق شيئاً بغير مضغ ، كما لا يكتسب شهية بمعزل عن عملية الهضم. لكن التذوق غير المضغ " [3] وهو ذات المثل الذى ينطبق على دعوتنا لبحث الفيلم المصرى عبر فرضيات تمثل كل منها واحدة من مستوياته ، ذلك أن عملية البحث بدورها سوف تمضى إلى إثبات أن الفرضية الزاوية نفسها إنما هى متضمنة فى الفيلم المصرى وتفسر أحد مستوياته ، مثلما قد "تبدو بعض الأشياء (حمراء) حين يرتطم ضوء طول موجة ما بالعين ، و(يفسر) المرء اختلافات الألوان باختلاف أطوال وموجات الضوء إلا أن القول بان الشيء يعكس ضوءاً طويلاً موجياً معيناً هو ليس نفس القول بأنه يبدو أحمر [4] فإذا قال المرء أنه يبدو (أحمر) فهو يشير إلى التجربة الثابتة فى الحمرة لدى كل من ينظر إليه – بيد أن أية إشارة كهذه ليست متضمنة فى البيان التفسيرى عن ضوء طول موجى معين. " وهذا على عكس فلسفة الظواهر التى "تأبى منذ البداية الانتقال إلى (التفسير) : لأن تفسير اللون الأحمر الذى يضئ لى مكتبى الآن [5] إنما يعنى الانتقال إلى (شئ آخر) غير هذا اللون العينى الذى أفكر فيه ، من أجل الانتباه إلى ظاهرة أخرى كالشدة أو الذبذبة الضوئية أو ما إلى ذلك ، وعلى حين أن

(١) المصدر نفسه .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) المصدر نفسه .
(٤) المصدر نفسه .
(٥) د. زكريا إبراهيم : فلسفة الظواهر – ص ١٩ .

عالم الطبيعة يترك (الشيء) نفسه بلحمه ودمه ، - إن صح هذا التعبير - لكي يفسره بظاهرة أخرى أو علاقة أخرى ، فنجد أن فيلسوف الظواهر يريد أن يبقى وجهاً لوجه إزاء هذا (الشيء) لكي يقتصر على وصفه واكتشاف واجتلاء حقيقته" "أي أن هوسرل يدعو إلى دراسة وقائع الفكر والمعرفة دراسة وصفية محضة ، دون المخاطرة بوضع أي فرض ميتافيزيقي كائناً ما كان "[1] إلا أن جدلية قناعتنا تذهب إلى ضرورة الخطوتين : فإن ما نقدمه هنا مثلاً في ملف عن صورة الأديان في السينما المصرية هو عمل "وصفي" ، في حين أننا ندعو إلى طرح الفرضيات في اتجاه بحثها وفق ما عرضنا ضمن جدلية قناعتنا في هذا الصدد . وفي هذا الإطار كان الالتقاء بإنجاز الأستاذ محمود قاسم ، ذلك الباحث والناقد النشط والمعروف عنه دأب العمل والإنجاز في مجالات عدة ، لكن تبقى السينما أبرزها .. وربما يؤهله تنوع اهتماماته للعمل في بحث سينمائي يتعلق بالأديان ، لكن حتى هذا لم يغير من حتمية الالتزام بالتوجه الوصفي الذي تبنته ملفات السينما لهذه المرحلة التي يبدأها محمود قاسم فاتحاً الطريق لمن يليه في استكمال - أو حتى تصحيح - ما بدأه .

وهنا تقتضي منا الأمانة أن نذكر أن الزميل محمود قاسم قد تقدم إلينا بمشروع ملفه جاهزاً مكتملاً ، بل نعترف أن نقاشنا معه قد انصب فقط حول إعادة بناء بعض التصنيفات أو التبويب الخاص ببعض الموضوعات مع مجموعة من الملحوظات تنصب كلها حول ما يمكن أن نعتبره معمارية البناء الكلي للكتاب ، أما المحتوى التفصيلي بكامله فقد وصل جاهزاً . وكالعادة التي اختطتها الملفات في النشر ، لم نتدخل في معلومة أو نصادر على رأي داخل هذا الإطار الوصفي .

وأما الذي شاءته الصدفة - نذكره على سبيل الأمانة أيضاً - هو أن الصديق الكاتب الصحفي الأستاذ محمد صلاح الدين ، كان قد سبق قبل ذلك بثلاثة أسابيع متحدثاً إلينا بشروعه - بل وانكبابه فعلاً - للبحث في مشروع كتاب بعنوان " الأنبياء

---

(١) المصدر نفسه .

والأديان فى السينما المصرية" ، وكنا قد أبدينا حماسنا للفكرة ، وبدأنا ننتظر الإنجاز ، بل ورحنا نناقشه فى خطته للكتاب أولاً بأول . والحق نقول ، أن الظهور المكتمل والمفاجئ لكتاب الزميل محمود قاسم ، ثم إقدامنا على نشره ، لم يكن أبداً ليعوق أو يوقف ما أبديناه من استعداد لكتاب محمد صلاح الدين حول نفس المجال ، بل على العكس فقد كان ذلك هو الدافع المساعد للإسراع فى النشر، لأننا قد تأكدنا أننا سننشر "جهدين" لاثنين من الباحثين المبادرين فى موضوع يستلزم بطبيعته ذلك المنحى المتوازى فى الطرح ، إضافة إلى أنه منحانا الأصلى الذى نلتزم به فى الملفات من حيث إتاحة المساحة والفرصة لتعدد الجهود والآراء . ولدينا دليل واضح على ذلك ، وهو إقدامنا على نشر بحث محمد صلاح الدين فى حين أن الفرضية التى نطرحها هنا ، والتى تربط بين أسباب النجاح الجماهيرى للسينما المصرية وبين المعالجة الفنية لتعاملها "المباشر" و "غير المباشر" مع الموضوع الدينى ، وبما أصبح يجسد – وفقاً لفرضيتنا – الخط الأقوى للاتجاه الأساسى – بل والخبرة الرئيسية – فى تاريخ هذه السينما المصرية ، أى بما يؤكد أن هذه الفرضية تختلف تماماً مع ما يذهب إليه محمد صلاح الدين عندما يقرر قائلاً " .. ومع ذلك لم تستثمر السينما المصرية هذا (الضمان) كما يجب .. بل لم تحاول حتى الاجتهاد فى كون استغلال هذا الفن – كرسالة – فى خدمة الأديان ، كما كان مطروحاً فى الغرب ، وفى الشرق بعد ذلك عقب ظهور فن السينما إلى الوجود فى نهايات القرن التاسع عشر".. هكذا يأتى القول مختلفاً مع فرضيتنا، ومع ذلك فلابد من الالتزام بما تعهدنا به إزاء تعدد الآراء ، وعملاً على استكمال شتى الجوانب الوصفية فى رصد ظواهر الموضوع وتفاصيله توطئة لمراحل البحث التحليلى المبنى على دراسة لفرضيات مسبقة هى التى ندعو لإبداعها الآن وطرحها .

وعلى وجه الإجمال فإننا لا نزال نؤكد إن أى كتاب ريادى فى المجال الذى تقتحمه ملفات السينما فيما يتعلق باستكشاف السينما المصرية وتاريخها، لن يعدو كونه البحث / المدخل ، ولا يمكننا أن ندافع عنه باعتباره نهاية المطاف ، ولكننا بالتأكيد – نتحمس له باعتباره بداية رائدة ، ومن هنا تنبع أهميته .

أ. د. مدكور ثابت

يونيو ١٩٩٧ م

قبل أن تقرأ

المطلوب من مقدمات الكتب أشياء كثيرة ، لدرجة قد تدفع بالمؤلف أن يكتب مقدمته في صورة كتاب كامل .

المطلوب أن تختصر فيها فصول الكتاب لمن لا يميل إلى قراءة كل الصفحات ، والمطلوب أيضا الحديث عن أسباب تأليف هذا الكتاب ، والظروف التي لاحقته ، ومطلوب أشياء كثيرة تختلف من كاتب لآخر ومن كتاب لغيره ..

وأعتقد أن الكتاب الذي بين يدينا ليس في حاجة إلى مقدمة ؛ فحسب عنوانه ، فإنه يلخص نفسه ويؤكد على هويته ، فرغم أننا نحتفل هذا العام بالميلاد السبعيني للسينما المصرية ، فإن أحدا لم يقدم مثل هذا العنوان في المكتبة السينمائية حتى الآن ، سواء فيما يتعلق بمجموع الأفلام الدينية التي تم إنتاجها في مصر بين عامي ١٩٥١ ، ١٩٧٢ ، وحول سمات التدين لدى الناس من خلال ما عكسته قصص الأفلام من مظاهر الحياة في كافة العصور .

لذا ، فقد تم تقسيم هذا الكتاب إلى قسمين أساسيين ، الأول حول صورة الأديان في السينما المصرية ، ومظاهر التدين في كل هذه الأديان ، كما رأيناها على الشاشة ، كيف احتفل المصريون بمناسباتهم الدينية ، وعقائدهم ، وكيف ارتبطوا بهذه العقائد ، وكيف عاشوا في ظل كل منها ، وكيف حاول البعض التخفي وراء عقائده لممارسة رغباته وطموحاته الخاصة .

وفى هذا القسم الأول أكدنا على الفروق الرئيسية بين الفيلم الدينى ، والفيلم التاريخى ، فهل يمكن اعتبار فيلم " وا إسلاماه " فيلما دينيا ، أم تاريخيا ؟، ثم كان من الأهمية أن نحصر مجموعة السمات التى تتسم بها الأفلام الدينية ، وبعد ذلك ركزنا على شكل الشعائر فى قصص الأفلام ، كيف تنظر السينما إلى الحج ، وإلى شهر رمضان المكرم ، وإلى الأعياد والاحتفالات الدينية ، وإلى المساجد والأضرحة ، ومكانة الحجاب (غطاء الرأس) لدى المرأة فى قصص الأفلام . وتطرقنا إلى التطرف الدينى والإرهاب، ثم تحدثنا عن المسيحيين فى السينما ، وأيضا عن اليهود ، كأبناء ديانة بعيدا عن الصراعات السياسية بين العرب وإسرائيل .

وقد حاولنا التركيز على أهم صور التدين من خلال ما صورته السينما ، ولا شك أن ضخامة حجم الكتاب قد حالت دون أن نتطرق إلى موضوعات أخرى فى هذا الخضم الواسع من التناول ، مثل مكانة القرآن الكريم والرسول عليه الصلاة والسلام فى قلوب الناس ، من خلال قصص الأفلام ، والرمز الدينى الذى يتمثل فى اللوحات الجدارية بالبيوت ، والمكاتب ، ورغم ذلك ، فأننا قد حاولنا أن نجمع أهم ما يربط البشر بالدين ، وحكته السينما فى أكثر من ٣٥٠٠ فيلم .

أما القسم الثانى من هذا الكتاب ، فهو محاولة لقراءة ثلاثة عشر فيلما دينيا ، تاه بعضها فى أروقة الأدراج السينمائية ، وكادت نسخة واحدة منها أن تتحلل مثل "ظهور الإسلام" . وذلك باعتبار أن هذه الأفلام هى التراث الوحيد للسينما الدينية فى مصر، وأن إنتاجها قد بدأ وأنتهى فى فترة زمنية ، وأن المؤسسات الإنتاجية الخاصة والعامة قد توقفت عن إنتاجها منذ أكثر من ربع قرن ..

إذن ، فهذا كتاب جديد ، وهو يسبق بموضوعه كل كتابات السينما فى هذا المضمار ، حيث أن مراجعه كانت نادرة للغاية ، حتى المقالات التى كتبت حول هذا الموضوع كانت مليئة بالأخطاء ، وبدا كتابها كأنهم شاهدوا عددا قليلا فقط من الأفلام لا تعبر عن نظرة شاملة لصورة الأديان فى السينما المصرية .

المؤلف

البـــــاب الأول

النـاس والدين فى السينمـا

الفصل الأول

الدين فى السينما العالمية

لو تابع أى مشاهد مجموعة الأفلام التى تذيعها القنوات الفضائية العالمية ليلة الاحتفال بالمناسبات الدينية ، عيد ميلاد ، أو عيد الفصح ، فسوف يروعه ذلك الكم الهائل جدا من الأفلام الدينية الموجودة فى جعبة السينما العالمية ، خاصة الأمريكية ، مما يعكس أهمية هذه الظاهرة فى تاريخ السينما ، فقد أعطت شركات الإنتاج للدين أهمية تتناسب مع مكانته لدى الناس ، وجسد المخرجون والكتاب والممثلون أشهر القصص المستوحاة من التوراة والعهد القديم وأيضا من تاريخ الإسلام ، والديانات غير السماوية

ومنذ أن بدأت السينما ، والقصص الدينية تجد طريقها إلى الشاشة ، ترصد لها أعلى الميزانيات ، ويقوم ببطولتها أشهر النجوم ، ويكتبها أهم المؤلفين. ولذا فإنها تترك تأثيرها المراد منها لدى الناس ، وتحقق الإيرادات العالية ، كما أنها تحصل على جوائز عديدة فى المهرجانات والمسابقات الرسمية، مما يعكس أهمية السينما الدينية الروائية فى كل بقاع الأرض ، وقد استخدمت السينما هذه الأفلام لإحداث ما يراد لها من تبشير ساعدت فى تجسيد عقيدة المؤمنين بها فى كل بقاع الأرض .

وعن تاريخ هذه الأفلام الدينية فى السينما العالمية كتب ليسلى هالى ويل فى كتابه "رفيق السينمائى" [1] إن صناع السينما قد استلهموا الدين منذ البداية كورقة تجارية مربحة، وفى بداية القرن العشرين أنتجت مؤسسات السينما الإيطالية قصصاً شبه توراتيه مثل "كوفاديس" ، "كابيريا" ، و سرعان ما دخلت هوليود الحلبة وأنتجت فى البداية أفلاما ذات طابع دينى ثم بدأ الإنتاج الضخم . وقد تم ظهور فيلم "من مزود الصليب" عدة مرات ، مما شجع مخرجاً من طراز جريفث ليقدم أفلام مثل " التعصب " و "جوديث المتبولى" . ثم طابع تجارى ، مثل " الوصايا العشر " ١٩٢٤ و " ملك الملوك " عام ١٩٣٢ ، و " علامة الصليب ، " ثم شمشون ودليله " عام ١٩٥٠ ، وفى عام ١٩٥٦ أعاد إخراج "الوصايا العشرة" مرة أخرى .

وفى العشرينات ، شاهد الناس فيلماً عن " سفينة نوح " ، ثم قدم كنج فيدور فيلمه "هاليلويا " الذى ظهر فيه أن الزنوج أيضا قوم مؤمنون ، وأن الدين لا يفرق بين الجنس ، واللون ، والشعوب . وقد تعاظمت المشاعر الدينية لدى المشاهدين فى الثلاثينات بعد نجاح هذه الأفلام ، مما شجع على إنتاج المزيد ، منها " أغنية المهد " و " جحيم دانتى " و " حديقة الله " و " الضوء الأخضر " ، ثم " أبناء المدينة " وقد قام نجوم مشاهير بأداء شخصيات مقدسة ومنهم سبنسر تراسى ، وبات أوبريان .

ولم تجد بعض هذه الأفلام هوى لدى المشاهدين المتعصبين دينياً أو من هم ضد الأديان ، فمع عرض الأفلام كان البعض يقف ضد ما جاء بها ، باعتبار أنها من خيال المؤلف ، ويقول الكاتب أن خصوم الأديان قد سعوا لتدمير بعض الكنائس البريطانية ، عقب عرض بعض هذه الأفلام ، ومن المعروف أنه قد ظهرت نوعية أخرى من الأفلام غير تاريخية ، لكنها عن حوادث حقيقية ، مثل ظهور السيدة العذراء فى القرن التاسع عشر ، والتى تحولت إلى فيلم باسم " أنشودة برناديت " . وهناك أفلام أخرى مثل "السير فى طريقى" و " مفاتيح المملكة " و " أجراس القديسة مارى " . كما ظهرت أفلام أخرى من طراز " الله دليلى " و "جناح ومصلى ".

---

(١) Filmgori. Lesli Hally Well . 1968

وفى تلك الفترة من الأربعينات شاهد الناس أفلاماً عن يوم الحساب ، والبعث، فإلى السماء صعد رجل فى فيلم " حضور السيد جوردان " و " السماء يمكن أن تنتظر " وعند حسابه يكتشف أن هناك خطأ فى التقدير فيعود إلى الأرض ليستكمل أيامه هناك .

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، ظهرت شخصية المحاربة المتدينة "جان دارك" عام ١٩٤٨ ، والتى جسدتها أنجريد برجمان ، وفيه الإشارة إلى أن الله يقف مع المؤمن المناضل من أجل وطنه . ثم ظهر فيلم "الصوت القادم الذى تسمعه" . وتصدى المخرجون البريطانيون من الروم الكاثوليك لإنتاج أفلام دينية داخل بلادهم من طراز "السيد فانسانت " و " معجزة فاطيما " المأخوذة عن قصص حقيقية . ومع بداية الخمسينات عادت هوليود مرة أخرى إلى قصص الإنجيل . فأعادت إخراج " كوفاديس" وقدمت مسرحية أوسكار وايلد " سالومى " وفيلم المعجزة " و " الرداء " و " بن حور" وأعادت ثانية " الوصايا العشر " ، وقدمت أيضا " سدوم وعمورة " . وقد قررت استوديوهات إيطاليا الدخول فى حلبة المنافسة ، فشاركت فى إنتاج هذه الأفلام، كما استعانت هوليود بكم هائل من نجوم السينما للقيام ببطولة هذه الأفلام .

وفى الستينات لم تكن كل الأفلام من النوع الضخم الإنتاج ، حيث ظهرت أفلام دينية محدودة الميزانية ، كما تم إنتاج أفلام عن حياة الرهبان ، وعالم الأديرة ، والكنائس، منها . "رجل اسمه بيتر " و " قصة راهبة " الذى قامت ببطولته أودرى هيبورن ، و "فندق السعادة السادسة " . وفى عام ١٩٥٧ قدم المخرج أوتو برمنجر فيلم " القديس جوان" ، وعاد عام ١٩٦٣ ليقدم فيلماً عن " الكاردينال ". أما جورج ستيفنس فقد قدم فيلماً ضخما عن السيد المسيح بعنوان " أجمل القصص المحكاة " والذى حقق إيرادات ضخمة ، وبينما الفيلم فى دور العرض كان جون هيوستن ينتهى من إخراج فيلم " الإنجيل " ، وشجع هذا المخرجين الطليعيين مثل بازولينى فى إيطاليا لتقديم فيلمه الشهير " إنجيل متى" عام ١٩٦٤ .

وفى تلك السنوات كانت السينما المصرية قد دخلت الحلبة ، حيث شهد إنتاج أول فيلم دينى عام ١٩٥١ ، وكان الفيلم الأخير من بين ثلاثة عشر فيلماً هو "الشيماء" عام ١٩٧٢ . وفى السبعينات قل عدد الأفلام الدينية بشكل ملحوظ ، وقدم مصطفى

العقاد فيلمه " الرسالة " عن البعثة المحمدية عام ١٩٧٦ بمنظور سينمائى أمريكى وتمويل عربى ، ومن أبرز الأفلام العالمية فى تلك المرحلة " المسيح نجم خارق " عام ١٩٧٢ وهو بمثابة أوبرا تحولت إلى فيلم ، كما قدم فرانكو زيفيريللى فيلماً تليفزيونياً عرض فى دور السينما بعد اختصاره إلى أربع ساعات هو " يسوع الناصرى " ، وفيلم "أخى الشمس أختى القمر" ١٩٧٣ عن القديس فرانسيس الأسيسى . تلك الشخصية التى شغفت بها السينما كثيرا . وفى الثمانينات كان فيلم "الإغراء الأخير للسيد المسيح" لمارتن سكورسيزى ١٩٨٨ من أهم الأعمال التى لفتت الأنظار ، وقد قوبل الفيلم بسخط عام باعتباره قد صور السيد المسيح كشخص له نزواته وخطاياه . وليس مما يليق بقدسيته لدى الناس . وفى عام ١٩٨٦ قدم المخرج بروس برسفورد فيلماً عن " الملك داود " ، وفى إيطاليا استعان داميانو داميانو بنجوم هوليود فى فيلمه " الإرسالية " عام ١٩٩٠ .

وبالنظر إلى تاريخ السينما الدينية فى هوليود وأوروبا نجد أننا أمام أنواع متعددة من الأفلام الدينية .

النوع الأول : يتمثل فى الأفلام التوراتية والمأخوذة مباشرة من قصص التوراة والعهد الجديد وهى أفلام تظهر فيها الحكايات الدينية التى يحفظها الناس ويعرفونها عن الشخصيات المقدسة والتاريخية الموجودة فى الكتاب المقدس ، ومنها النبى داوود والنبى سليمان ويوحنا المعمدان (النبى يحيى) والنبى نوح وسيدنا موسى ، وسيدنا إبراهيم ، وأيضا حكايات عن سدوم وعمورة، والسيد المسيح ، عليه السلام ، وأيضا عن واقعة الصلب ..

النوع الثانى : أفلام عن أشخاص بأعينهم ، سواء عن الشخصيات التى ذكرناها آنفاً أو المقربين منهم ، ذوى الاتصال المباشر بالأنبياء ومنهم ، "باراباس" و "بن حور" فالأول حسب النص الأدبى والتاريخى قد تم الاختيار بينه وبين السيد المسيح ليتم صلب أحدهما ، فى أحد أعياد اليهود ، فتم إطلاق سراح باراباس ، ورفع المسيح إلى الصليب ، أما " بن حور " فهو أمير يهودى حمل الصليب عن السيد المسيح وقد حاولت الدعاية اليهودية الدفاع عن عشيرتهم ، باعتبار أن واحداً منهم قد حاول تخفيف معاناة حمل الصليب عن السيد المسيح .

النوع الثالث : يتمثل فى أفلام المؤمنين أنفسهم عن المسيحيين الذين عانوا كثيراً من الاضطهاد الرومانى فى مصر وفلسطين ، فتم إلقائهم فى ساحات التعذيب أمام عشرات الألوف من الجماهير ، وأطلقت عليهم الأسود والوحوش المفترسة ، ومن هذه الأفلام "المصارعون" و " الرداء " و " كوفاديس " .

النوع الرابع : أفلام عن حياة القديسين والأقرباء من السيد المسيح من غير الأنبياء أو من المؤمنين ومن المؤمنين به من القديسين ، مثل الأفلام الخاصة عن "مريم المجدلية" و " القديس فرنسيس الاسيسى" و "القديسة برناديت ، و"القديس تيريز" و" القديس فانسان دوبول " .

كما يمكن إضافة نوع خاص وهو الأفلام المتخيلة عن علاقة الناس بالدين ، أو عن الحياة الخاصة لرجال الدين فى الكنائس ، أو علاقتهم بالبشر ، مثل فيلم " قصة راهبة " ، والفيلم الفرنسى " الراهبة " لجاك ريفيت " ، ثم " صوت الموسيقى" لروبرت وايز" ، و "أنا أعترف" لهيتشكوك . و " لسنا ملائكة" .

ولكل نوع من هذه التقسيمات الخمس سمات خاصة بها . فالأفلام التى حول الأشخاص كثيراً ما تتبع السيرة الذاتية منذ الميلاد أو الشباب المبكر وحتى الرحيل ، ومنها على سبيل المثال الأفلام التى تم إخراجها عن "يوحنا المعمدان" و "مريم المجدلية" و " القديس فرانسيس الاسيسى" .

وحسب القوائم التى نشرتها مجلة " ستوريا " الفرنسية فى نوفمبر ١٩٨٨ ، فان مجموع الأفلام التى أظهرت شخصية المعمدان فى السينما العالمية حتى عام ١٩٨٨ هى عشرة أفلام إذا أضفنا إليها فيلم " الإغراء الأخير للسيد المسيح " . وفى أغلب هذه الأفلام كان يوحنا بمثابة الشخصية الثانوية التى تنبأت بظهور يسوع ، كما أنه هو الذى قام بتعميده ، ثم لا يلبث دوره أن ينتهى تماما ، ومن بين هذه الأفلام " سالومى " ١٩١٨ و "سالومى" ١٩٥٣ و " ملك الملوك " ١٩٦١ و " سيمون الصياد " ١٩٥٩ و "سالومى" ١٩٧٤ أى أننا هنا لم تتح لنا القصة أن نرى كيف التمى المعمدان إلى آل عمران وأنه ابن النبى زكريا حسبما جاء فى القرآن الكريم . ولكن انحسر دوره فقط فى ظهوره كشخصية ثانوية فى بعثة السيد المسيح .

وينطبق هذا الأمر على شخصية " مريم المجدلية " ، فقد ظهرت أيضا بشكل ثانوى فى سبعة أفلام ، ولم ينتج فيلم عالمى عنها كشخصية مستقلة . ولم نرها منذ الميلاد إلى اللحد . بل هى شخصية تعاظم وجودها مع الحدث ، ومن هذه الأفلام " ملك الملوك " الذى أخرجه دى ميل ١٩٢٧ ثم نفس الفيلم الذى أخرجه نيكولاس راى عام ١٩٦١ ، وإن كان مساحة دورها قد زادت فى فيلم سكورسيزى عام ١٩٨٨ .

أما الأفلام التى قدمت فرنسيس الاسيسى فقد تتبعت حياته منذ الميلاد حتى رحيله . وهى تسعة أفلام تم إنتاجها بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٨٨ ، وحياة هذا القديس غنية بالحكايات التى تجذب الكتاب والسينمائيين ، وباعتباره إيطالى الجنسية فان السينما الإيطالية قد اهتمت به أكثر ، وبلغ حد إعجاب مخرجين كبار بسيرته أن قدمت ليليانا كافانى فيلمين عنه هما " فرنشيسكو الاسيسى" عام ١٩٦٦ وأسندت بطولته لنجم شعبى كان مشهوراً آنذاك فى السينما التجارية هو لوكاستل ، أما فى عام ١٩٨٨ فقد قدمت فيلمها " فرانشيسكو" الذى جسده الممثل الأمريكى ميكى رورك ، بالإضافة إلى أن زيفيريلى قد قدم فيلمه عن نفس القس فى " أخى الشمس أختى القمر " عام ١٩٧٣ .

أما بالنسبة للأفلام التى تتبعت النبى موسى ، فمنها " الوصايا العشر " كما أخرجه دى ميل مرتين ، ثم فيلم " موسى" الذى قدمه التليفزيون الإيطالى عام ١٩٩٥ ، ففيها رأينا القصة من أولها وحتى أصابت الشيخوخة النبى باعتبار أن القصة جذابة للمؤمنين منذ بدايته ، وعلاقة فرعون بالنبوءة حول المولود الجديد الذى سيهدد عرشه ، فتضعه أمه فى سلة فوق سطح النهر ، ثم تتجه السلة إلى قصر فرعون ويتربى موسى هناك ، وفيما بعد يثور على فرعون ، وفى شيخوخته يستكمل رسالته ، أى أننا أمام حياة طويلة للنبى ، ولذا فقد تم عرض هذه القصص فى أفلام مدة عرضها طويلة ، مثل فيلم " الوصايا العشر " الذى أنتج عام ١٩٥٩ حيث أن مدة عرضه تبلغ ٢٢٠ دقيقة . أما فيلم " موسى " فقد بلغت مدة عرضه ١٨٠ دقيقة .

وقد جمعت الأفلام الدينية فى السينما العالمية مجموعة من السمات يمكن أن نوجزها فى نقاط آتية :

* ولدت هـذه الأفـلام مـع مـيلاد السينما فـى كـل أنحاء العالم . ولكـل بلـد تراثهـا مـن الأفـلام الدينيـة . ولكـن السينما الأمريكيـة هـى التـى اسـتفادت أكـثر مـن غيرهـا مـن هـذه القصص الدينيـة وحولتهـا إلى أفـلام ضخمـة ، وعندمـا حـاولت السـينما الإيطاليـة السـير فـى ركـاب هوليـود فإنهـا لم تنافسـها ، بـل سـعت إلى الاسـتفادة مـن نجاحهـا فاسـتقدمت نجـوم السـينما الذيـن لمعـوا فـى هوليـود ، وأحيانـا المخرجـين ، وأسـندت إليهـم صناعـة هـذه الأفـلام. أمـا بالنسـبة للشـخصيات المقدسـة كالقديسـين والمصلحـين الدينيـين فقـد قدمـت كـل دولـة الكثـير مـن الأفـلام عـن الشـخصية التـى تنتمـى إليهـا ، مثـل إيطاليـا " فرنسـيس الاسيسـى " ، و فرنسـا " القديسـة برنـاديت ، ثـم القديسـة تـيريز " التـى تم إنتـاج خمسـة أفـلام فرنسـية عـن هـذه الشـخصية بـين عـام ١٩٢٦ و ١٩٨٩ والقديـس فانسـان دى بـول الـذى ظهـر فـى السـينما لأول مـرة عـام ١٩٤٧ .

* عمـل مخرجـون بـأعينهم فـى هـذه الأفـلام وربطـوا تـاريخهم الفنـى بإخراجهـا والحمـاس لهـا ، بـل أن بعضهـم قـد أعـاد صياغـة نفـس القصـة أكـثر مـن مـرة وكـأن مصـيره مرتبـط بهـا . ولعـل سيسـل دى ميـل (١٨٨١- ١٩٥٩) هـو أشـهر هـؤلاء جميعـا ولـه فـى رصيـده الـذى قدمـه مجموعـة مـن الأفـلام الضخمـة الإنتـاج منهـا (الوصايـا العشـرة) عـامى ١٩٢٤ و ١٩٥٦ و " علامـة الصليـب " و " الصليبيـون " ١٩٣٧ . و شمشـون ودليلـه " ١٩٤٨ ، وهـى أفـلام تعـد علامـة بـارزة فـى تـاريخ الفيلـم السـينمائى بشـكل عـام . والفيلـم الدينـى بشـكل خـاص . ومـن المخرجـين المعـاصرين هنـاك فرانكـو زيفـيريللى الـذى أخـرج فـى إيطاليـا " أخـى الشـمس أختـى القمـر " و " يسـوع النـاصرى " . ومـن المهـم ان نقتبـس مـا كتبـه السـيد حسـن جمعـه فـى مجلـة الهـلال عـن فيلـم " الوصايـا العشـر " حيـث يـروى الروايـات الخـالدة التـى تنفـرد بفخامـة مناظرهـا ودقـة إخراجهـا . وقـد اعتمـد مخرجهـا علـى كثـير مـن الكتـب التاريخيـة التـى تبحـث فـى عـادات قدمـاء المصريـين وأحـوال معيشـتهم حتـى تخـرج الروايـة مـن بـين يديـه طبـق الأصـل ليـس فيهـا تحريـف أو بعـد عـن الحقيقـة والواقـع .

* وهنـاك فـى كاليفورنيـا علـى بعـد مـائتى ميـل مـن هوليـود أقـام المخـرج مدينـة مصريـة قديمـة كمقـر للملـك رمسـيس ، فرعـون مصـر الـذى ظهـر فـى روايـة " الوصايـا العشـر " ، قـد احتـوت جوانـب هـذه المدينـة كثـيرا مـن المبـانى والتمـاثيل التـى اشـتهر بصنعهـا قدمـاء المصريـين، ولم تكـن هـذه المبـانى والتمـاثيل مصريـة فـى الواقـع ، بـل صُنعـت فـى امريكـا طبقـا

لما جاء في كتب التاريخ المصرى . على أنه لم يكن هناك فارق في الشكل بينهما وبين ما صنعه المصريون القدماء في بلادهم ، فان المتجول في أنحاء مدينة رمسيس التي شيدت خصيصا للرواية يشعر كأنه في بلدة مصرية كل ما فيها مصرى مطبوع بطابع مصرى [1] .

* ولعل ما ذكره السيد حسن جمعه يقودنا بالتالى إلى النقطة التالية ، فنحن أمام أفلام تتسم بالإنتاج الضخم ، ولم يكن دى ميل وزيفيريللى ونيكولاس راى وجورج ستيفنس سوى نماذج من المخرجين المشهورين بأن أفلامهم جميعا من الإنتاج الضخم ، والذى يتطلب ميزانيات هائلة ، وغالباً ما ترتفع حدود التكلفة في الأفلام التاريخية أو الدينية التي صنعها هؤلاء وغيرهم من بقية أفلامهم ، فـ " دى ميل " الذى قدم أفلاماً عن " اتحاد الباسفيك " وصناعة أول خط حديدى يربط بين الولايات الأمريكية في فيلم يحمل نفس العنوان كان عليه أن يدبر الاعتمادات الضخمة لتصوير التاريخ القديم في عصر رمسيس الثانى في الفيلمين الذين قدمهما عن " الوصايا العشر " ، وخاصة مشهد شق البحر ، فحسب ما كتبه السيد حسن جمعه بالنسبة للفيلم الأول : "على أن ذلك كله يتضاءل بجانب الجهود والتكاليف التي بذلت في سبيل تصوير منظر انشقاق البحر الأحمر في هذه الرواية ، فقد استلزم ذلك بناء حوضين كبيرين دهنت جوانبها بالزئبق ووصلت بهما مواسير ضخمة تتدفق منها المياه بشدة هائلة كى تساعد على تمثيل منظر الغرق ومنظر انشقاق البحر ، وظهورها في أروع ما ظهر على شريط .[2]

وتتميز هذه الأفلام بالديكورات الضخمة للمدن والقصور من الداخل والخارج ، والجاميع الكثيرة التي تملأ الأحداث ، فالشخصية الدينية هنا قد بعثت من أجل البشرية ، ولذا فان أتباع النبى موسى كثيرون خاصة الذين يتبعونه في خروجه ، وكذلك قوات فرعون التي تطارده ويتم سقوطها في البحر .

---

(١) الوصايا العشر ، السيد حسين جمعة ، مجلة الهلال ، إبريل ١٩٣٠ .

(٢) المصدر السابق نفسه .

أما فيلم دى ميل الثانى فقد استعان فيه حسب الإحصائيات بـ ٢٠ ألف كومبارس ، و١٥ ألف حيوان .

* يعتمد هذا النوع من الأفلام على عدد كبير من نجوم السينما الكبار، ويساعد ذلك فى ارتفاع ميزانية الفيلم ، وأيضا فى زيادة الإقبال عليه . وقد جمع فيلم "الوصايا العشر" بين ممثلين كبار أجادوا دور الشخصيات التاريخية فى الأفلام الدينية ، فشارلتون هستون الذى قدم شخصية النبى موسى هو الذى قدم أيضا شخصية الأمير اليهودى "بن حور" فى فيلم يحمل نفس الاسم ، كما جسد شخصية يوحنا المعمدان فى " أجمل قصص محكاة " بالإضافة إلى أكثر من عشر شخصيات تاريخية قديمة وحديثة فى أفلام أخرى ، أما يول براينر الذى جسد شخصية فرعون رمسيس الثانى فى فيلم دى ميل فقد جسد أيضا شخصية النبى سليمان فى فيلم " سليمان وملكة سبأ " لكنج فيدور عام ١٩٥٩ بالإضافة لبراعته أيضا فى تجسيد شخصيات تاريخية عديدة فى أفلام أخرى .

ويمكن أن نرى فى فيلم واحد عشرات النجوم الكبار فى أدوار صغيرة مثلما حدث فى فيلم " الإنجيل "و " أجمل قصص محكاة " . ومن الملاحظ هنا أن السينما العالمية تحبذ أن يقوم نجوم مشاهير بتجسيد الشخصيات المقدسة باعتبار أن جماهير هذه الأفلام واعية للفرق الهائل بين شارلتون هستون والنبى موسى ، وأيضا لنفس الفارق بين بن كنجسلى الذى جسد نفس الشخصية وبين النبى موسى فى مسلسل تلفزيونى ، وأن الممثل ينطق بما قاله النبى وأنه يمثله ويتصرف على غراره ، وأنه لا يمكن أن يكون هو . ولذا فان أحداً لم يتصور أن يكون النبى هو الممثل الذى جسده . ولكنه يبقى دائما الشخص الذى فى مخيلتنا . ولم تحرم السينما العالمية نفسها من أن يجسد هذه الشخصيات فنانون موهوبون من طراز سبنسر تراسى وهستون ، وجورج سكوت الذى جسد النبى إبراهيم فى فيلم " الإنجيل " وأيضا النبى نوح الذى جسد شخصيته جون هيوستن فى نفس الفيلم .

أمـا بالنسبة لشـخصية المسـيح عليـه السـلام ، فقـد تفـاوتت وجهـات نظـر المخرجين فـى الممثـل الـذى يجسـده ، وفـى أغلـب الأحيـان كـان يتـم اختيـار ممثـل مخضـرم ، عـرف بـأدواره الجيـدة وأن يكـون شـاباً كـى يتناسـب مـع المرحلـة العمريـة التـى عاشـها السـيد المسـيح . ومـن هـؤلاء مـاكس فـون سـيدو فـى فيلـم " أجمـل قصـص محكـاة " ، وجيفـرى هنـتر فـى فيلـم " ملـك الملـوك " ، كمـا أن البعـض قـد اختـار ممثلـين جـدد يعملـون لأول مـرة فـى السـينما لأداء هـذه الشـخصية مثـل تيـد نيللـى فـى " السـيد المسـيح نجـم خـارق " ١٩٧٣ .

ولقـد اتجهـت السـينما لتصويـر حيـاة السـيد المسـيح منـذ بدايـة صناعتهـا ، وفـى السـنوات العشـر الأول مـن القـرن العشـرين ظهـرت أفـلام عديـدة عـن رسـالته ثـم لعـب روبـرت هندرسـون دوراً بـارزاً فـى فيلـم " مـن مـزود الصليـب " ، وفـى عـام ١٩١٥ ظهـر جـورج فيشـر فـى فيلـم "حضـارة " ١٩١٥ ، وأيضـا جسـد نفـس الشـخصية الممثـل هيـوارد جـاى . وفـى عـام ١٩٢٤ جسـد الشـخصية هـ. ب. وارنـر فـى " ملـك الملـوك " لـدى ميـل . وكمـا نعـرف فـان السـيد المسـيح هنـا كـان صامتـاً فـى كـل هـذه الأدوار ، أمـا أول ممثـل نطـق فـى السـينما باسمـه فهـو روبـرت فيجـان فـى الفيلـم الفرنسـى " جولجونـا " للمخـرج جوليـان دوفيفيـه . وفـى عـام ١٩٥٢ جسـد الـدور ممثـل غـير محـترف هـو روبـرت ويلسـون فـى " يـوم النصـر " الـذى مـا لبـث أن اختفـى . وقـد ذكرنـا بعـض الممثلـين المشـهورين الذيـن جسـدوه فـى السـتينات ، ولكـن الممثـل الـذى اسـتعان بـه بـازولينى فـى " إنجيـل متـى " وهـو انريـك اراتسـوكى لم نسـمع عنـه بعـد ذلـك قـط . وفـى عـام ١٩٦٩ قدمـه برنـار فـيرلى فـى فيلـم " طريـق اللـبن " لبونويـل ثـم جسـده بيـير مـلارى فـى " المسـيح " لروسـيلينى عـام ١٩٧٩ ، ثـم جسـده ممثـل جديـد لسـبيا هـو وليـام ديفـو فـى " الإغـراء الأخـير للسـيد المسـيح ".

وكمـا نـرى فـان هـذه هـى قائمـة الأفـلام التـى ظهـرت فيهـا شـخصية السـيد المسـيح بشـكل رئيسـى فـى أى فيلـم ، ولكـن هنـاك أعمـالاً لم تعتمـد أساسـاً علـى وجـود السـيد المسـيح سـوى كرمـز ظهـر فـى لقطـات عـابرة مثـل " بارابـاس " و " كوفـاديس " وآخـر أيـام بومبـاى " وبـن حـور " وغيرهـا .

* وراء الكثير من هذه الأفلام نصوص أدبية صاغها مؤلفون مشهورون ، وتحولت رواياتهم إلى أفلام سينمائية . ومن المعروف أن الأدب دائماً له وجهة نظر، وموقف واضح . ويعطى مثل هذه القصص قيمة ومعنى . و من هذه الروايات " باراباس " التى كتبها الأديب السويدى ف . لاوكفست (نوبل ١٩٥١) . أما رواية " كوفاديس " فصاحبها الأديب البولندى هنريك سنكفتش وهو أيضا حاصل على جائزة نوبل عام ١٩٠٥ . وقد تم تحويل " بن حور " إلى السينما عن رواية مكتوبة فى ثمانينات القرن التاسع عشر لكاتب يدعى لارى والاس . أما فيلم " يسوع الناصرى " فهو عن رواية للكاتب المعاصر ألتونى برجيس (١٩١٧ - ١٩٩٤) . وقد استوحى سكورسيزى فيلمه "الإغراء الأخير للسيد المسيح" من رواية الكاتب اليونانى نيكوس كازانتزاكيس . وهناك الكثير من الروايات الدينية والتاريخية المأخوذة عن آداب مثل " آخر أيام بومباى " و " شمشون ودليله " و " علامة الصليب " .

ولا شك أن علاقة النصوص الأدبية بالسينما قد أكسبت الأفلام قيمة فكرية ، وعكست فكر المؤلف مثل والاس الذى ود مناصرة بنى قومه من اليهود والدفاع عنهم من خلال تضخيم شخصية " بن حور " الذى ساعد فى حمل الصليب عن السيد المسيح .

* يتبع ذلك أننا أمام مجموعة من الأفلام المتميزة فى تاريخ السينما ، فهى تحصل على جوائز سينمائية كبرى ، خاصة داخل الولايات المتحدة ، مثل جائزة أوسكار، وقد نال " بن حور "على سبيل المثال أكثر من تسعة جوائز أوسكار عام ١٩٥٩ . وحصلت جينفر جونز على جائزة أحسن ممثلة عام ١٩٤٣ عن فيلم "أغنية برناديت " . كما حصل يول براينر على جائزة أحسن ممثل مساعد عن دور موسى فى " الوصايا العشر " ومن الجوائز التى حصل عليها " بن حور" أحسن ممثل لشارلتون هستون ، وأحسن ممثل مساعد لهيو جريفث ، ثم أحسن فيلم . وذلك فضلا عن عشرات الجوائز التقنية التى نالتها هذه الأفلام ، مما يعنى أننا أمام أعمال فنية مصنوعة بشكل جيد تعتمد على الحركة وليس على الحوار وحده ، ولا نحس فيها بالزيف ، حتى يكسبها مصداقية ، ولو نظرنا إلى مثل هذه الأفلام فى السينما العربية ، فسوف نجد أن الكثير من الأفلام الدينية لدينا قد افتقدت الحس الفنى الراقى ، ولنا حول هذه النقطة نقاش فى فصل آخر .



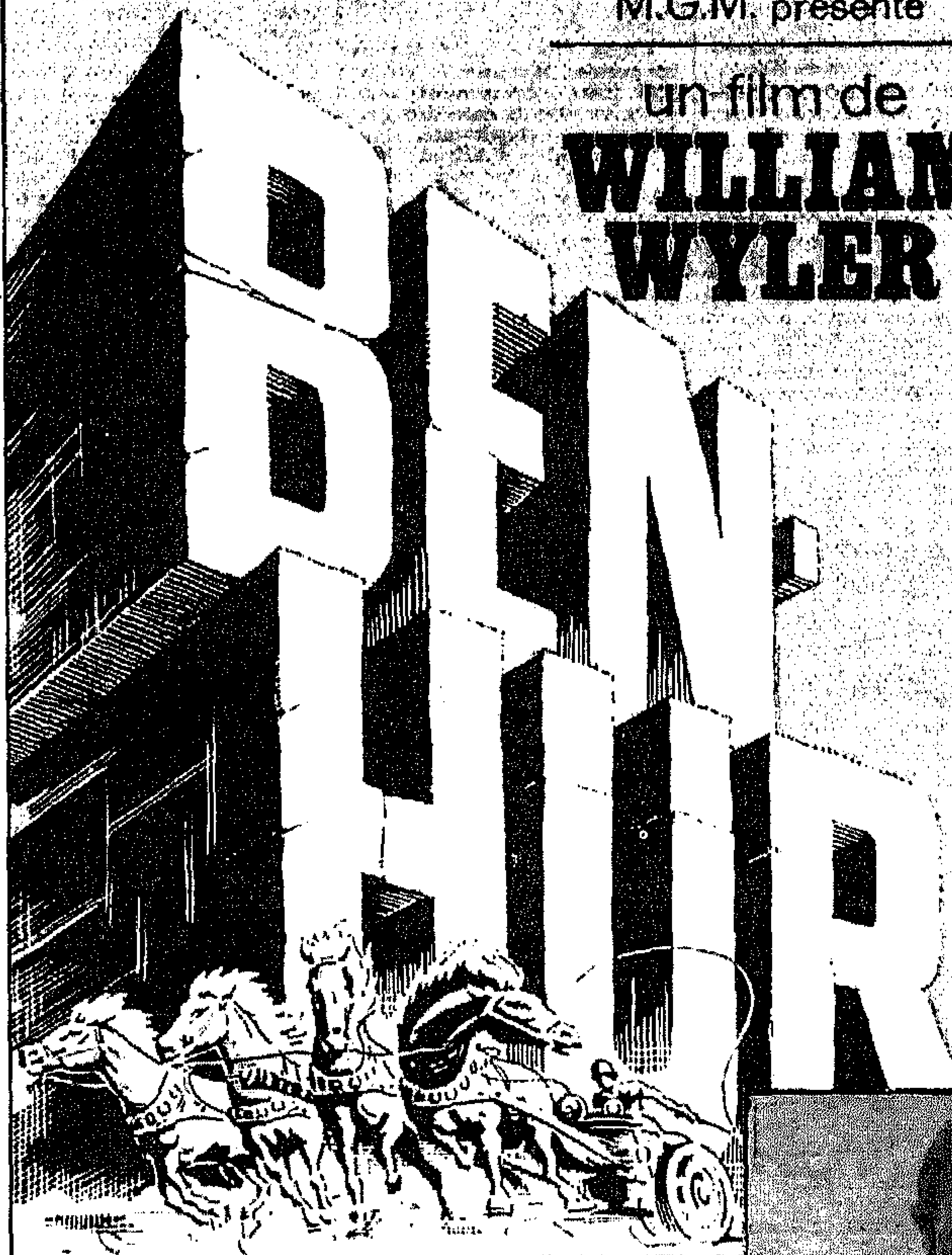
الاغراء الاخير للسيد المسيح



روبرت تايلور وديبورا كير فى "كوفاريس"



كـــوفاديـــس


LE PLUS GRAND FILM
DE L'HISTOIRE DU CINEMA !
M.G.M. présente
un film de
WILLIAM
WYLER
BEN-HUR
Réalisation de
WILLIAM WYLER
CHARLTON HESTON · JACK HAW
HAYA HARAREET · STEPHEN BOYD
Scénario de KARL TUNBERG · Production de SAM ZIM

ابـن حـور



الفصـل الثانى

ملامـح السينما الدينية

هنـاك فـرق واضـح بـين الفيلـم التـاريخى والفيلـم الدينـى ، وإن كـان الاثنـان يدخـلان الآن فـى حـدود التـاريخ ، لكـن مجموعـة الأفـلام التـى تقـف عنـد شـخصية ، أو حادثـة تاريخيـة، بصرف النظر عـن دورهـا الدينـى أو عقيدتهـا ، فالـه يمكـن إدراجهـا تحـت اسـم الفيلـم التـاريخى ، أمـا الأفـلام التـى تتخصـص فـى موضـوع العقيـدة ، والرسـالة الدينيـة ، وعلاقة الناس مباشـرة بهـا ، سـواء أبـان ظهورهـا أو بعدهـا بسنوات فإنهـا لأفـلام دينيـة .

وفـى السـينما العالميـة مثـلاً يمكـن اعتبـار فيلـم " كوفـاديس " تاريخيـاً رغـم ألـه عـن تعذيـب المسـيحيين الأوائـل ، لكـن فيلـم " الـرداء " و " الإغـراء الأخـير للسـيد المسـيح " أعمـال دينيـة وكذلـك فيلـم " أنشـودة برناديت "و " المعجـزة "، اللذيـن يتحدثـان عـن ظهـور السيدة العـذراء لإحـدى الفتيـات الفرنسـيات الريفيـات .

وبـالمثل فـان فيلـم " فتـح مصـر " لفـؤاد الجزايـرلى عـام ١٩٤٨ ليـس فيلمـاً دينيـاً، ليـس باعتبـار أن دخـول عمـرو بـن العـاص بمثابـة فتحـاً دينيـاً كمـا حـدث فـى التـاريخ ، ولكـن الفيلـم أظهـر أن المسـلمين قـد جـاءوا مـن الجزيـرة العربيـة بجيوشـهم لإنقـاذ الأقبـاط المصريـين

من الاضطهاد الرومانى ، لـذا تحـالف الطرفـان معاً ضـد الحكـم الرومـانى ، ونجحـا فـى القضاء عليـه . إذن فنحن هنا أمام حدث تـاريخى فـى المقـام الأول .

وينطبـق نفـس الأمـر علـى أفـلام أخـرى اختلطـت فيهـا الأحـداث التاريخيـة العظمـى، كـالغزو الأجنبـى ، والحـروب والمعـارك ، بمصـائر الشـعوب مثـل " صـلاح الديـن الأيوبـى " و " النـاصر صـلاح الديـن " و " وا إسـلاماه " باعتبـار أن الحـروب هنـا بـين العـرب مسـلمين ومسـيحيين وبـين غـاز أجنبـى ، وان المعركـة وطنيـة فـى المقـام الأول .

ولكـن هنـاك أفلاماً دارت أحداثهـا بعـد ستة قـرون مـن الهجـرة تعتـبر مـن السـينما الدينيـة مثـل " السـيد البـدوى " ، وقبـل ذلـك التـاريخ بقليـل مثـل " رابعـة العدويـة " و "شـهيدة الحـب الإلهـى"، لأنهـا قـامت علـى فكـرة بعـث أحـد الصوفيـين المؤمنـين ، فـى قـوم يعيشـون فـى ضـلال أشـبه ، مـع الفـارق ، بضـلال الجاهليـة . فيعمـل وجـود علـى إيقـاظ الحـس الدينـى الجمـاعى لـدى النـاس .

ويمكـن أن نحصـر الأفـلام الدينيـة فـى اثنـى عشـر فيلمـا كمـا أوردهـا منـير محمـد إبراهيـم فـى " بـانو رامـا السـينما المصريـة عـام ١٩٨٠ " وهـى حسـب تـاريخ عرضهـا الجماهيرى : " ظهـور الإسـلام " لإبراهيـم عـز الديـن ١٩٥١ ، و " انتصـار الإسـلام" لأحمـد الطوخـى ١٩٥٢ ، و "بـلال مـؤذن الرسـول " لأحمـد الطوخـى ١٩٥٢ ، و " السـيد البـدوى " لبهـاء الديـن شـرف ١٩٥٣ ، و بيـت الله الحـرام " لأحمـد الطوخـى ١٩٥٧ ، و " خـالد بـن الوليـد " لحسـين صدقـى ١٩٥٨ و " الله أكـبر " لإبراهيـم السـيد ١٩٥٩ ، و " شـهيدة الحـب الإلهـى " لعبـاس كـامل ١٩٦٢ ، " رابعـة العدويـة " لنيـازى مصطفـى ١٩٦٣ و هجـرة الرسـول " لإبراهيـم عمـارة ١٩٦٤ ، و " فجـر الإسـلام " لصـلاح أبـو سـيف ١٩٧١ . و "الشـيماء " لحسـام الديـن مصطفـى ١٩٧٢ . كمـا أن هنـاك فيلمـا تلفزيونيـا عـرض سـينمائيا هـو " عظمـاء الإسـلام " لنيـازى مصطفـى ، وهنـاك فـى الأفـلام العربيـة فيلـم " مولـد الرسـول " لأحمـد الطوخـى الـذى أخرجـه فـى لبنـان عـام ١٩٦٠ ، وفيلـم "الرسـالة" لمصطفـى العقـاد الـذى أخرجـه عـام ١٩٧٦ بـأموال عربيـة أمريكيـة ، أمـا فيلـم "القادسـية " لصـلاح أبـو سـيف عـام ١٩٨١ والـذى تم إنتاجـه فـى العـراق ، فهـو فيلـم تـاريخى ينتهـى إلى نفس مجموعـة الأفـلام التـى ذكرناهـا فـى البدايـة .

وبالنظر إلى هذه المجموعة القليلة من الأفلام ، سوف نلاحظ أنه قد تم إنتاج أغلبها فى فترة معينة يمكن تسميتها بفترة خصوبة ، وهى عقد الخمسينات (٧ أفلام)، ثم الستينات (٣ أفلام) ، وفيلمان فقط فى السبعينات ، وباعتبار أننا نقدم هذه الدراسة فى عام ١٩٩٧ ، فان أول فيلم دينى كان قد تم إنتاجه تقريباً بعد مرور ربع قرن على ميلاد السينما المصرية ، واستمر النشاط طوال عشرين عاما ، ليتوقف منذ ربع قرن بالضبط . وليس هناك تفسيراً محدداً لظهورها فى حقبة معينة ثم اختفائها . يقول البعض " إن الأمر يتوقف على ميزانيات الإنتاج وأعتقد أن هذه مقولة غير صادقة، فأغلب هذه الأفلام كانت ذوات ميزانية محدودة قياسا لأفلام أخرى تم إنتاجها فى نفس السنوات ، مثل " بلال مؤذن الرسول " و " السيد البدوى " . كما أن هناك أفلاماً أخرى تم إنتاجها فيما بعد أعلى فى القيمة الإنتاجية والتكلفة الإنتاجية . والكثير من الأفلام المعاصرة يتكلف إنتاجها ما يمكن أن ينتج فيلماً دينياً ، كما أن أغلب الأفلام الدينية قد تم عمل ديكور داخلى لها فى الاستوديوهات مثل " هجرة الرسول " و "بلال" و " السيد البدوى " بالإضافة إلى التصوير فى الصحراء . وقد بدت الكعبة رغم مهابتها فى هذه الأفلام بمثابة ديكور فقير ، غير مكسو ، وحسب المتفرجون ، فهى كعبة سينمائية لم تكن لها أبداً نفس مهابة الأصل .

* تنقسم هذه الأفلام مجموعها إلى قسمين " أفلام حول شخصيات دينية ، أياً كانت الفترة التى كانت تعيشها وأفلام أخرى عن البعثة المحمدية سواء عنها كلها "، وهذا شئ غير موجود تقريبا أو عن مرحلة من هذه البعثة .

الأفلام التى تدور حول شخصيات كانت حول " خالد بن الوليد " و "بلال" و "الشيماء" باعتبارهم كانوا من المقربين لشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام ثم عن أثنين من أعلام الصوفية هما " السيد البدوى ، و رابعة العدوية " ، وفى أغلب هذه الأفلام (عدا الشيماء) ، كان على الفيلم تتبع الشخصية منذ ميلادها وحتى وفاتها ويتتبع طفولتها بعد ميلادها وظروفها الاجتماعية ومرحلة التحول من الوثنية أو الضلال إلى الإيمان . أو مرحلة الإعداد الدينى كما لدى السيد البدوى . وقد استثنى من ذلك أيضا فيلم " رابعة العدوية " باعتبار أن طفولة رابعة قد رأيناها فى فيلم " شهيدة الحب

الإلهى " ، لكننا فى الفيلمين عشنا سنوات حياتها الطويلة حتى لفظت الروح صاعدة إلى بارئها . وفى كل هذه الأفلام شهدنا الرحيل الأبدى لهذه الشخصيات ، ورأينا مدى سعادتها وهى فى طريقها إلى السماء .

أما الأفلام التى عن وقائع تاريخية مرتبطة بالبعثة المحمدية ، فقد تدرجت من فيلم تمت أحداثه قبل ميلاد النبى (صلى الله عليه وسلم) مباشرة وهو " بيت الله الحرام "، ثم فيلم عن " ظهور الإسلام " و " فجر الإسلام " و " هجرة الرسول " ، ثم فيلم آخر تتم أحداثه أبان البعثة هو " انتصار الإسلام " ، وفيلم عن خلفاء الرسول الأربع وهو "عظماء الإسلام " .

وهذه الأفلام إما أنها تتم بحدث بعينه تقف عنده ، وتختلق له الشخصيات المناسبة له ، أو أنها تبتدع شخصية غير موجودة أصلاً فى التاريخ ، لكنها تستلهم حدثا جللا وهو البعثة نفسها ، ويدور الفيلم فى فلك هذا الحدث ، وقد لعبت الرقابة الدينية على ظهور الشخصيات الإسلامية دوراً فى زيادة حدة الخيال وعدم الالتزام بالواقع التاريخى ، وقد بدا هذا واضحاً فى اختلاف المنظور لشخصية رابعة فى فيلمين تم إنتاجهما فى عامين متواليين من ناحية . إلا أن الوقائع التاريخية لفيلم مثل السيد أحمد البدوى قد أستمدها السيناريو من مراجع موثوق بها تم ذكرها فى بداية الفيلم .

* وتتباين أهمية هذه الأفلام حسب موهبة المخرج الذى قدمها ، وقد أشترك أحمد الطوخى فى كتابة السيناريو والحوار لثلاثة أفلام منها ، امتلأت أعماله بالمبالغة، وعدم الإقناع ، والعبارات الرنانة ، وفجوات فى تسلسل الأحداث ، والتمثيل المفتعل، أما حسام الدين مصطفى فقد كسا فيلمه " الشيماء " بالحركة ، ومن المخرجين الذين تميزوا فيها صلاح أبو سيف ، أما إبراهيم عمارة فقد فقدم عملاً فنياً هزيلاً دارت أحداثه فى الأستوديو ، وتميز نيازى مصطفى فى تقديم رابعة العدوية ، وخان التوفيق عباس كامل الذى لم يقترب قبل "شهيدة الحب الإلهى" من أى فيلم تاريخى أو دينى ، وعرفت أفلامه أنها من طراز الكوميديا الساذجة ، وفى رأىّ أن أكثر هذه الأفلام إقناعا هو "السيد البدوى" لابتعاده عن المبالغة ، رغم أنه "اهتم كثيراً بأن يضع كل أقاويل أحد أولياء الله الصالحين على لسانه فى أحداث الفيلم .

* الكثير من هذه الأفلام مأخوذ من نصوص أدبية ، أو اشترك في كتابتها أدباء مبدعون ، سواء بالنسبة لتأليف القصة ، أو السيناريو ، وليس لأي كاتب من هؤلاء الذين سنذكرهم أي ذنب في الصورة الساذجة التي رأيناه عليها في بعض هذه الأفلام. فأول هذه الأفلام " ظهور الإسلام " مأخوذ من رواية إسلامية عن عمار بن ياسر كتبها طه حسين عام ١٩٤٩ . أما نجيب محفوظ فقد أعد السيناريو لفيلم " الله أكبر " ، وتم تحويل فيلم " رابعة العدوية " عن رواية " عروس الزهد " لسنية قراعة ، وكتب عبد الحميد جودة السحار قصة وحوار فيلم " فجر الإسلام " بينما كتب أحمد باكثير قصة فيلم " الشيماء " وشارك الأديب صبري موسى في إعدادها للسينما . وشارك بيرم التونسي في كتابة حوار فيلم "السيد البدوي" وأغنيات فيلم " بلال " ، كما اعتمدت السينما على فقهاء وعلماء في الدين للمشاركة في كتابة الكثير من هذه الأفلام مثل الشيخ أحمد الشرباصي الذي كتب حوار فيلم " خالد بن الوليد " ، أما المخرج حسين حلمي المهندس فقد شارك في كتابة سيناريوهات "هجرة لرسول و " خالد بن الوليد ".

كما تكرر ظهور ممثلون بأعينهم في هذه الأفلام ، من الرجال كان عباس فارس في المقدمة حيث قام بالبطولة في فيلم " ظهور الإسلام " و " انتصار الإسلام " و "السيد البدوي " و "بيت الله الحرام "و " خالد بن الوليد " ، ثم يحي شاهين الذي جسد شخصية "بلال" ثم ظهر في " فجر الإسلام " . أما عماد حمدي فرأيناه في ظهور الإسلام " و "رابعة العدوية" وتكرر ظهور حسين رياض في " بلال مؤذن الرسول " ، و " بيت الله الحرام " و " شهيدة الحب الإلهي " و " رابعة العدوية " . أما من الممثلات فان ماجدة تقف في المقدمة بأفلام " انتصار الإسلام " و " بلال مؤذن الرسول " و "هجرة الرسول" تليها كوكا في " ظهور الإسلام " و " السيد أحمد البدوي " .

* مزجت هذه الأفلام بعنصر الحركة ، باعتبار أن هناك معارك بين المسلمين والمشركين أنتصر فيها المسلمون ، ولكن أغلب هذه المعارك جاءت شكلية ، كأن نرى مجموعة من المتحاربين يتبارزون فوق الجياد بالسيوف . فلا نكاد نعرف من فيهم المشرك من المؤمن، ولكننا لا نلبث أن نعرف من الراوية اسم الموقعة ، وقد نجح حسام الدين مصطفى وصلاح أبو سيف في تصوير أجواء المواقع الإسلامية ، مما أعطى لفيلميهما الحيوية . بينما رأينا المسلمين في أفلام أخرى بالغى الحزن ، يمتلئون بالمعاناة والألم ، مثلما

حدث فى "هجرة الرسول" و " بلال " ، ورأينا المسلمين فى هذه الأفلام حالات فردية، أكثر منهم ظاهرة دينية جماعية حيث يكتسب المسلمون قوتهم من وحدتهم، ووجودهم فى إطار الجماعة .

وفى الكثير من هذه الأفلام تم تجاهل هذه المعارك الحربية باعتبار أنها كثيرة التكلفة فى إنتاجها ، وتحتاج إلى خبير معارك ، وعلى سبيل المثال فان شخصية خالد بن الوليد فى الفيلم الذى قدمه حسين صدقى حول قائد عسكرى مسلم قد رأينا السينما تتغافل كثيراً عن المعارك الشهيرة التى أرتبط اسمه به ، وبدلاً من المعركة فان خالد يأتى إلى حبيبته ليلى وبشكل افتعالى يخبرها أنه أنتصر فى إحدى المعارك الحربية ، ثم يأتى بعد قليل ليخبرها أنه أنتصر فى معركة أخرى .

والمفروض فى أكثر هذه الأفلام أن هناك معارك حربية ، ولكن السينما التاريخية المصرية قد اهتمت بالمعارك الحربية أكثر ، مثلما حدث فى " وا إسلاماه " ، ولكن يبقى "الشيماء" هو أكثر الأفلام الدينية حركة باعتبار أن بيجاد ، وهو زوج الشيماء ، فارس يقف أمام جموع المسلمين ، وتبلغ شراسته قوتها وهو فى ساحة المعركة . وقد استفادت السينما من فروسية الممثل أحمد مظهر فى هذا المضمار .

* رغم أننا فى أفلام دينية فقد يتبادر إلى الذهن أنها أفلام مليئة بعلامات الخشوع والتقوى فقط، ولكن العكس صحيح ، فهناك أيضا نفس المزيج الأزلى الذى تعرفه السينما خاصة فى الحقبة التاريخية التى تم فيها إنتاج هذه الأفلام ، وهو وجود عدد معين من الرقصات الخليعة وأيضا مشاهد الدلال والغنج . مهما بلغت جدية القصة ، وقد تم حشر مثل هذه الرقصات تحت ستار أن الإسلام قد ظهر ليطهّر البشرية من مثل هذه الخلاعة ، وقد بدا ذلك واضحاً فى فيلم " فجر الإسلام " ، حيث هناك قوم يعيشون فى مجون حقيقى وهناك راقصة تمتطى رجلا أثناء استعراض خليع ولا يكاد يوجد فيلم دينى واحد يخلو من الرقصات الشرقية .

ففى فيلم " رابعة العدوية " شاهدنا وقائع الليالى الماجنة التى عاشتها رابعة فى النصف الأول من حياتها ، وتنافست رابعة ونساء أخريات على كسب قلوب الرجال فى ليالى الهوى ، وفى فيلم " السيد البدوى " قامت راقصة بالرقص أمام مجموعة من

طالبى المتعة فى نفس الغار الذى يتعبد فيه البدوى أثناء غيابه . كما أن فاطمة بنت برى (تحية كاريوكا) قد رأيناها تؤدى العديد من الرقصات قبل أن يقوم البدوى بالتصدى لها وهدايتها .

وعلى العكس ، فان الأغنيات التى امتلأت بها هذه الأفلام قد مزجت بين الغناء الدينى والغناء التقليدى ، ولعل الشيماء هى " شادية الإسلام " وهو اسم القصة التى كتبها على أحمد باكثير ، وقد قامت سعاد محمد بإنشاد مجموعة من الأغنيات الدينية عقب دخولها فى الإسلام، كما غنت أغنيات أخرى كتبها عبد الفتاح مصطفى قبل الدخول فى الإسلام ، ويتضمن الفيلم ثمان أغنيات منها " اشرقى شمس الهدى " ، " كما شأن الدنيا مولدْ " ، " النجاة " ، " طلع الفجر علينا " ، وقد تكررت هذه التجربة من قبل فى فيلم "شهيدة الحب الإلهى" حيث شدت سعاد محمد بأغنيات على لسان عايدة هلال . أما فيلم "رابعة العدوية" فقد تمت فيه الإستعانة بأغنيات أم كلثوم التى أنشدتها فى السهرة الإذاعية الشهيرة ، وذلك للاستفادة من نجاحها . أى أننا هنا أمام حالات بعينها من المطربات اللاتى قمن بالغناء فى الأفلام الدينية . وقد سمعنا مجموعة من الأغنيات الدينية وغير الدينية فى فيلم " انتصار الإسلام " منها أغنية " يا منار عين الأحباب" تأليف إمام الصفطاوى ، وأغنية " الرسول " لعبد العزيز سلام ، وفى فيلم "السيد البدوى " غنت شافية أحمد أغنية " نحن" ، وغنت دينار زاد أغنية " يا قافلة "، وفى الكثير من هذه الأفلام سمعنا أغنية " طلع الفجر علينا " بإيقاعات مختلفة مثل "الشيماء" و "هجرة الرسول" و "بلال" وغيرها .

* فى مقابل الحركة فى بعض الأفلام غلب الحوار فى الكثير من الأعمال باعتبار أن الحوار هو أساس الإقناع و المجادلة (جادلهم بالتى هى أحسن) وقد قامت أفلام عديدة على لغة الحوار ، وعلى رأسها " ظهور الإسلام " و" انتصار الإسلام " ثم "السيد البدوى " ، وتبدو أهمية هذا الحوار فى أنه بديل عن الصور ، ويختصر الكثير من الأحداث التى نراها على الشاشة باعتبار أن الزمن التاريخى الذى يدور الفيلم فى إطاره أطول بكثير من زمنه الدرامى ، وخاصة فى الأفلام التى تتناول سيرة حياة الأشخاص، فرابعة العدوية قد اقتربت من الثمانين عند وفاتها ، والسيد البدوى قد تجاوز الحادية والسبعين حين وفاته ، وأيضا بلال بن رباح .

ولو اخترنا فيلمين من هذه الأفلام فسوف نرى حواراً طويلاً للغاية فى بداية فيلم "السيد البدوى" بين الشيخ " النيسابورى" وبين والد البدوى ، حيث يحدثه عن بشرى عظيمة ورؤيا خاصة رآها الشيخ فيما يتعلق بالوليد القادم (أحمد البدوى). وتدور المحادثة فى أحد المساجد بمدينة فاس المغربية ، أما بداية فيلم " بلال بن رباح " فهى تدور حول بكائيات شديدة المبالغة أثناء حوار بين الزنجى رباح الذى سوف يرزق بغلام أسود مثله ، وهو عبد حبشى سيصير من عبيد السيد خلف ، وبين زوجته التى تحاول أن تهون على زوجها حين تحدثه أن هناك ديناً جديدا سوف يظهر لا يفرق بين العبيد والسادة .

وقد لعبت الأغنية فى بعض الأحيان دور الراوية ، حيث تشارك فى سرد الأحداث أو بعث نوع من البهجة فى أفلام تمتلئ بالتعذيب الذى لاقاه المؤمنون، وبالبكائيات التى اتسم بها الكثيرون منهم فان وجود راويه يلعب الدور البديل للمحاورات الثنائية يبدو أمراً أساسياً فى هذه الأفلام . وتعتمد أفلام بأكملها على وجود شخصية الراوية الذى لا نراه ليقص علينا الأحداث وليتلو الآيات القرآنية ، أو الأحاديث الشريفة . ثم يربط بين الوقائع ، خاصة أن الكثير منها تفصله مسافات زمنية كبيرة .

* تصور هذه الأفلام البيئة العربية الصحراوية بكل عاداتها وسمات الأماكن فيها، فالعرب هنا يعتمدون فى رزقهم على التجارة فقد عمل بلال تاجراً . كما أن السيد البدوى قد راجت تجارة أبيه فى مكة حين زاره ، وهناك تجارة الرقيق فى أفلام " السيد البدوى "، " ورابعة العدوية " و " شهيدة الحب الإلهى " ، كما كان بلال عبداً لتاجر كبير فى الجزيرة العربية . وتم التعامل مع الصحراء كمكان جميل فى اللقطات العامة، حيث تحاول الكاميرا الاستفادة من اتساع الصحراء واختلاف صورة الكعبة فى هذه الأفلام من مهندس ديكور إلى آخر ، كما لعبت الجمال دوراً جمالياً فى أثناء مشاهد الرحيل وأيضا فى مشاهد هجرة الرسول ، وهناك مشهدان للهجرة يكادا يتطابقان فى "بلال بن رباح " و " هجرة الرسول " حيث التركيز على أقدام الجمل ، وتحجب الكاميرا بالطبع صورة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ولكنها تتحرك مع الجمل ، وهى تدخل المدينة بينما المهاجرين والأنصار يحيطون الكاميرا بغناء نفس الأغنية " طلع البدر

علينا " ثم نسمع تعليق الراوية الذى يفيد أنه حيث حطت الناقة أتخذ الرسول لنفسه مسجداً " أول مسجد فى الإسلام " .

* امتلأت هذه الأفلام بمشاهد التعذيب والعويل والصراخ مما يعكس المعاناة التى عاشها المسلمون الأوائل ، حين كان الدين ضعيفا ويحتاج إلى سند وقوة ، خاصة أن الأفلام التى تم إنتاجها كانت حول المستضعفين من المسلمين "مثل بلال بن رباح" وأيضا شخصية هاشم ابن شيخ قبيلة الحارث فى " فجر الإسلام " . وهناك أيضا تعذيب رابعة العدوية بحبسها فى غرفة معزولة ، وهناك تعذيب مماثل لشخصية بلال فى " انتصار الإسلام " وفى فيلم " هجرة الرسول " تعانى حبيبة وفارس وهما من العبيد المؤمنين بالدين الجديد من أسيادهما الذين يعرضون عليهم صنوف العذاب والإيذاء ، واشتد التعذيب بالمسلمين فى فيلم " الله أكبر " وهو تعذيب جماعى تجئ مشاهد التعذيب مليئة بالقسوة للكشف عن شدة الإيمان الذى دخل فى قلوب هؤلاء الأشخاص .

والغريب أنه يتم تعذيب المسلمين فى الكثير من هذه الأفلام على طريقة تعذيب المسيحيين الأوائل فى الأفلام الأمريكية والإيطالية وذلك عن طريق الصلب ، وقد تم صلب شخصية بلال " انتصار الإسلام " و " بلال مؤذن الرسول " لنفس المخرج أحمد الطوخى . وهناك مشاهد تعذيب كاملة فى فيلم " الله أكبر " مأخوذة عن فيلم " ملك الملوك " الأمريكى ، باعتبار أن التعذيب فى الأفلام الأمريكية كان جماعيا ، وفى الجزيرة العربية فردى ، باعتبار أن التعذيب هنا يتم للعبد الواحد الذى دخل فى زمرة الإسلام، ويبدو هذا واضحا فى الحالات التى ذكرناها آنفا ، وخاصة فى فيلم "هجرة الرسول" باعتبار أن كل من حبيبة وفارس عبدين لسيد كل منهم يتعذب لدى سيده ، وعلى أيدى رجاله .

* تفاوتت لغة هذه الأفلام باعتبارها اللغة العربية الفصحى فى الأفلام التى دارت فى زمن الرسالة ، وقد التزمت أفلام " فجر الإسلام " و " بلال " و "انتصار الإسلام" و " ظهور الإسلام " و " الله أكبر " و " الشيماء " بأن يكون الحوار بين الأشخاص باللغة العربية ، لكن هناك أفلاما أخرى تم النطق فيها بلغة بسيطة قد تكون مزيجا بين العربية والعامية مثل فيلم " رابعة العدوية " باعتباره قد دارت أحداثه فى العراق ، أما فيلم

"السيد البـدوى " فقـد بـدت اللهجـة الشـامية غالبـة حتى فـى المشـاهد التـى تـدور فـى مكـة، بينمـا غلبـت اللغـة العاميـة علـى أحـداث الفيلـم . وقـد تم إسـناد أداء هـذا الحـوار لنجـوم اشـتهروا بـأدائهم الإذاعـى المتميز ، فكـانت اللغـة طيعـة علـى ألسـنتهم مثـل محمـود مرسـى ويحيى شـاهين وعبـاس فـارس وحسـين ريـاض وسميحـة أيـوب وتوفيـق الدقـن .

* اعتمـدت أفـلام عديـدة علـى الكرامـات التـى ارتبطـت بالشـخصية التـى يهتـم الفيلـم بتجسيدها ، باعتبار أن المعجزات كانت إحدى السمات المرتبطة بالرسول عليه الصلاة والسلم فى حدود معينة هى الأخرى ، ولذا فان الكرامات المرتبطة بالسيد البدوى ورابعة العدوية يمكن للعقل قبولها مثل التغلب على ثعبان ، وتوبة لص ، وسقوط أشخاص من فوق الجبل جاءوا للإيـذاء ، أمـا المعجزات المرتبطة بالرسول أو التى وردت فى القرآن الكريم ، قد رأيناها من خلال حماية الكعبة ، والطير الأبابيل فى " بيت ا لله الحرام " ثم فى مشاهد الهجرة خاصة فى " هجرة الرسول " .

يقـول هـانى الحلوانـى فـى دراسـته عـن الإسـلام فـى السـينما المصريـة إن مـن السـمات، أيضـا ، النمطيـة فـى رسـم الشـخصيات ، فكفـار قريـش دائمـا يرتـدون السـواد، وكثيفـوا شـعر الحـاجبين يزمجـرون ويضحكـون بـلا سـبب ، أقويـاء قـوة تجـبر المشـاهد علـى إحـترامهم رغـم كـل شـئ . أمـا المسـلمون فهـم الصـورة العكسـية لصـورة الكفـار ، يرتـدون الملابـس البيضـاء بعـد أن يهذبـوا لحـاهم وشـعر الحـاجبين يكـون بـلا سـبب ويتطلعـون إلى السـماء دائمـا وهـم يرتلـون آيـات قرآنيـة عـادة . يصطبـغ أداء الممثلـين فـى المرحلـة الإيمانيـة بصبغة ميلودراميـة فجـة مثلمـا فـى "بـلال مـؤذن الرسـول " *.

وقد ذكر الكاتب أن هذه الأفلام قد أغفلت الدور التآمرى لليهـود فـى مناهضـة الرسـالة المحمدية ومحاولاتهم للنيل من صاحبها (صلى ا لله عليه وسلم) وإنما كان اليهودى فى هذه الأفلام، صورة مشوهة ورديئة لشيلوك شكسبير ، أى التاجر اليهودى الجشع جشـعا ماديـا ، ومـا مقاومتـه للدين الجديد إلا حرصا على مكاسبه المادية فقط وخشية من دين جديد يدعو إلى عبادة إلـه واحـد وهذه فى حد ذاتها مغالطة تاريخية. فاليهود قبل كـل شئ يؤمنـون بإلـه واحـد هـو "الـرب" إلـه إسرائيل من الأزل إلى الأبد، وإنما مقاومتهم لهذا الدين الجديد ترجع إلى أن هذا النبى ليـس منهـم وهم شعب ا لله ، ومن وجهة أخرى تخوف اليهود من عواقب انتشار هذا الدين وتأثيره عليهم

* الإسلام فى السينما المصرية هانى الحلوانى مجلة القاهرة ، ٣ ديسمبر ١٩٨٥

اقتصاديا واجتماعيا بما يدعوا إليه من مبادئ . والحقيقة أن السينما المصرية لم تقدم اليهود بهذه الصورة لأن خمسة من هذه الأفلام الاثنى عشرة قد تم إنتاجها قبل عام ١٩٥٧ أى حين كان اليهود من نسيج المجتمع المصرى وقبل طردهم ، ثم عندما أشتد العداء بين العرب وإسرائيل ، فان السينما فى موضوعاتها التالية كانت تهتم بالتركيز على الأشخاص مثل خالد بن الوليد ، ورابعة ، والشيماء ، وقد ظهر اليهودى دون إشارة إلى كينونته بشكل واضح فى شكل التاجر فى فيلم " بلال بن رباح " حيث أقرض مؤذن الرسول مبلغاً لمدة معينة مقابل أن يصير بلال عبداً له ولزوجته إذ لم يسدد دينه لكن الله خيب ظن اليهودى الذى جسده شفيق نور الدين .

هناك سمة يجدر الإشارة إليها وهى أن عددا لا بأس به من هذه الأفلام الدينية قد أنتجه مسيحيون لبنانيون أو أقباط مصريون ، فحلمى رفلة هو منتج فيلم "رابعة العدوية" كما أنتج شارل نحاس فيلم " السيد البدوى " وقام إلياس خورى بإنتاج " بلال مؤذن الرسول" ، كما قام بتوزيع العديد من هذه الأفلام خارج مصر ، وساهم إلياس خورى فى إعداد الديكور فى نفس الفيلم ، وفى أفلام أخرى مثل " خالد بن الوليد " و" السيد البدوى" إلى جوار زميله شارفنبرج .



الشيماء



الناصر صلاح الدين

الفصل الثالث

الأضرحة والمجاذيب

هي بيوت الله في الأرض وحيثما يذهب إليها المؤمنون يشعرون أنهم أكثر قرباً من الله سبحانه وتعالى. وهو الموجود في كل مكان بالأرض والسماء. كما أن الأديان حثت البشر على الذهاب إليها، فهي ملتقى المؤمنين من نفس الدين، وفي الملتقى تحت هذا اللواء المقدس، كثيراً ما يحدث التآلف، وتذوب الخلافات، وتتجدد مشاعر الحب بين الناس.

وفي الإسلام يذهب المصلون إلى المسجد خمس مرات يومياً للالتقاء بالله سبحانه وتعالى من خلال الصلاة، كما يتقابلون مع أقرانهم من المؤمنين سواء بشكل عابر، أو متأصل. ولذا سميت بيوت الله. وفي هذه البيوت تحدث أيضا قصص كثيرة، ومن هذه الحكايات عاش الناس في الكثير من الحالات الإنسانية والوجدانية في السينما المصرية.

وقد ظهرت المساجد في السينما المصرية بأشكال عديدة، سواء من حيث شكلها المعماري الخارجي، أو تبعاً لأهميتها الاجتماعية والدينية لدى الناس. ثم من حيث هوية المترددين عليها، وظروفهم الاجتماعية ودوافعهم للحضور بشكل متكرر، أو متقطع، بل أيضا من حيث الرمز الذي يدل عليه الآذان الذي يتردد صداه في كل أنحاء المدن والقرى خمس مرات، ينادي الناس أن حيوا على الصلاة والفلاح.

والموضوع بالغ الأتساع ، لذا اخترنا أن نقدمه من خلال قسمين كبيرين . وفى داخل كل قسم يمكن أن نرى عدة تقسيمات تحتية . هذان القسمان هما المساجد والأضرحة، التى تكتسب شهرتها من أولياء الله الصالحين المدفونين فيها . سواء كانت هذه المساجد كبيرة الحجم والمكانة مثل السيدة زينب ، والمسجد الحسينى ، ومسجد سيدى أحمد البدوى ، أو المرسى أبو العباس وغيرها بالمدن المصرية . ثم مساجد أصغر حجماً موجودة فى القرى تحمل أسماء بعض هؤلاء الأولياء . وأغلب هذه المساجد إما جامع يؤمه الناس للصلاة ، أو زاوية صغيرة يتبرك بها الناس ويترددون عليها من الخارج فقط للدعاء والبحث عن حل لمتاعبهم .

ويتمثل القسم الثانى فى مكانة المسجد لدى الناس بشكل عام . وما ارتبط من حكايات أبطال الكثير من السينما المصرية بالمسجد بشتى الصور التى سبقت الإشارة إليها .

ولذا ، سوف نحصر حديثنا هنا حول مجموعة قليلة من هذه الأفلام ، باعتبار أن سلوك الناس فيها يعد نموذجاً واختياراً أمثل لما قدمته السينما من هذه الحكايات عن علاقات الناس بمساجد دفن بها الأولياء أو مساجد الأضرحة . لأن السينما قد صورت هذه المساجد بما يليق بها من مكانة لدى الناس . وبما يليق بأولياء الله الصالحين الذين لهم أضرحة فى داخلها ، ومن ناحية أخرى فان هناك أضرحة فى أماكن أخرى لأشخاص تختلف مكانتهم الدينية والحياتية بما اكتسبوه ، بعد حياتهم ، فى قلوب الناس .

ويختلف حديثنا هنا عما نذكره فى فصل آخر حول المناسبات الدينية فى السينما المصرية ، فقد بدت الاحتفالات بالموالد ذات طابع اجتماعى ودينى، أما التبرك بالأضرحة ، والالتجاء إليها ، خاصة أثناء الأزمات ، فهو أمر آخر ، ففى أثناء المولد، كثيراً ما تصور السينما هذا العالم من خارج المسجد ، وقليلاً ما ندخل الجامع ، ونلج إلى الضريح المقدس ، ونرى كيف يتبرك الناس به ، ويتمسحون حوله ، ويشكون للضريح متاعبهم ، ويدعون الله ، ويتعهدون بالنذور لو حلت البركة باسم صاحب الضريح ، وتم حل مشاكلهم الاجتماعية .

إذن ، أغلب الأفلام التى ظهرت فيها تلك الأضرحة كانت مرتبطة بمتاعب أشخاص يعيشون على مقربة من المساجد ، أو من أماكن بعيدة ، جاءوا يرمون بمتاعبهم هناك ، ويبحثون عن وسلية للنجاة من كوارث حلت بهم، أو متاعب موجودة فعلاً. ورغم أن " بركة " فى فيلم " المولد " لسمير سيف ١٩٨٩ قد تم اختطافه وهو طفل صغير أثناء وقائع المولد الذى لم تدخل فيه الكاميرا إلى داخل الضريح ، فان أمه قد ترددت على ضريح أم هاشم بعد ذلك كثيراً كى تدعو ا لله من خلال بركات حفيدة الرسول (ص) أن يعيد لها ابنها ، وهى لم تنذر، ولكنها ابتهلت ابتهال الأم الضائعة، والتى لا أمل لها سوى استعادة ابنها .

وحسب أحداث الفيلم ، فقد عاد الابن بعد أن كبر ، وأصبح من كبار الأثرياء . وفى البداية تحدث مواجهة بين الابن وأمه باعتبار أن مسكنها سوف يتهدم من أجل بناء مشروع جديد فوق الأرض التى يمتلكها الابن الضائع . ثم يعرف إبراهيم (وهذا هو اسمه الجديد) أن هذه المرأة هى أمه الحقيقية ، وأن عليه أن يعوضها سنوات الضياع، ويعرف أنه كان سبباً فى وفاة الأب الحقيقى، ويقرر إبراهيم أن يكفر عن خطاياه، فيعمل على بناء مدارس ومشروعات خيرية .

وفى فيلم " الزوجة الثانية " لصلاح أبو سيف ١٩٦٧ ، قرر كل من الزوجين المنكوبين أن يذهبا إلى ضريح السيد البدوى والدعاء لله والتشفع باسمه من أجل أن يرد عنها شرور العمدة عثمان الذى قرر فجأة أن يفصل بين الزوجين ، كى يتزوج من رقية، باعتبار أن الزوجة الأولى عاقر ، ولن تنجب له الوريث .

والزوجان هنا منكوبان فعلا ، والزوج ضعيف ، عليه مغادرة القرية بعد أن سلبه العمدة بيته ، ولذا ، فانه ليس هناك شخصا كبيرا يلجأ إليه يفصل ما بينه وبين العمدة . هو ظلم بائن، ونهائى . ولذا فانه يتجه إلى المسجد ليتضرع إلى ا لله وهو يتلمس الضريح، وعلى جانب أخر تقف الزوجة فاطمة فى مشهد أخر تفعل نفس الشى .

ومن الواضح أن الدعاء فى هذه الأماكن المقدسة ، مستجاب ، فمثلما عاد الابن المفقود إلى أمه فى " المولد " ، فان ا لله ينصر الزوجين ، ولكن بعد حين ، بعد أن تتزوج فاطمة شرعيا من العمدة ، بعد أن يتم طلاق الزوجين طبعا، أى أن الظلم هنا قد طال،

وتكشف لنا السينما كيف استجاب الله للدعاء الذى أنطلق من حناجر يتألم أصحابها بشدة . فأقعد المرض العمدة وكان شديد الوطأة على الرجل ، واشتدت الكوابيس من حوله ، ثم دفع حياته أمام عينىّ الزوجة الشابة التى عادت مرة أخرى إلى زوجها بعد وفاة العمدة .

وفى فيلم "سارق الفرح " لداوود عبد السيد ١٩٩٥ فان "عوض" أيضا يعيش فى أزمة عاطفية ، فوالد حبيبته أحلام يرفض أن يزوجها له ما لم يدبر خمسمائة جنيه و ذلك خلال أسبوع ، وذلك باعتبار أن هناك خُطابا آخرين أكثر ثراء يمكنهم أن يكونوا بديلين عنه . و بينما يحاول عوض أن يدبر النقود بطرق كافة ، فان إحدى وسائله هى الذهاب إلى الضريح المقام فوق تلة الجبل لشيخ يعرف أهل المنطقة أسمه ، ولا نعرف عنه كمتفرجين سوى أنه مبروك ، وهو يبتهل إلى الضريح أن يعطيه، وأن يوفقه فى طلبه، وينتظر منه علامة ، وبالفعل فانه تسقط فوقه ، فى إحدى المرات العديدة التى يذهب فيها إلى الضريح ، علامة عبارة عن مخلفات إحدى الطيور ، وهى فى الموروث الشعبى لدى البعض تعنى الرزق واستجابة الدعاء ، وعوض هنا مأزوم عاطفيا ، وماليا ، ولذا فهو لا يعود إلى الضريح بعد أن تحقق له ما أراد .

اللجوء إلى الضريح ، حتى مع المخرجين المعاصرين ، يعنى أن الدعاء المنطلق هناك من الحناجر مستجاب ، فهؤلاء الأشخاص يحتاجون إلى دعم من السماء ، وقد تكرر ظهور مثل هؤلاء المأزومين عاطفيا كثيرا ، ففى " الكيت كات " لنفس المخرج، القلبت الآية ، ورأينا فاطمة التى غاب عنها زوجها فى السفر ، تذهب إلى ضريح الحى الشعبى ، وتقف على أعتابه ، وتدعو له، أن يكون يوسف ابن الشيخ حسنى من نصيبها، وأن يتقرب منها . ويكشف الفيلم كم أن هذه المرأة فى حاجة إليه ،وأنها مأزومة أيضا . وبالفعل فانها تزور أمه ثم يبدو، حسب الفيلم ، أن الدعاء قد استجاب. وفيما بعد تتوطد العلاقة بين فاطمة و يوسف ويصير عشيقها .

والعلاقة هنا محرمة بالطبع ، باعتبار أن هناك رجلا غائبا فى حياة فاطمة لكننا لا نراه ، وأن كان يوسف لا يرضى عن هذه العلاقة . وهناك امرأة أخرى متدينة فى فيلم "الأرض الطيبة " لمحمود ذو الفقار عام ١٩٥٤ تتردد على ضريح سيدى الدكرورى فى

إحدى القرى المصرية . وهى مأزومة أيضا وان اختلفت الأزمة هنا ، وهذه المرة فان المرء لا يدعو لنفسه ، بل أنها تدعو بالهداية للشخص الذى أحبته ، وتراه قد أصيب بالنزق، وهى تدعو له فى صلاتها . وهذه هى إحدى المرات القليلة التى نرى فيها شخصا يلتجأ إلى الضريح و يدعو أثناء صلاته ، فهى تعرف أن هذا الشاب يمتلك قلبا طيبا ، كما أنها واثقة أن بركات سيدى الدكروري ستحل عليه وأنه سيهتدى . وبالفعل فان الشاب فى تلك الفترة يكون قريبا من الضريح وتحدث بعد ذلك الهداية للشاب .

وهناك فى فيلم "بين القصرين" نفس النوع من الدعاء ، حيث يلجأ الطفل كمال إلى ضريح الحسين كى يلتمس إليه أن يعيد أبوه أمه إلى المنزل بعد أن طردها منه ، وقد لجأ كمال إلى الضريح لعدة أسباب ، منها قناعته الشديدة ببركات صاحب المقام ، ومنها أن أمه أمينة قد تم طردها من المنزل بسبب رغبتها فى الحضور إلى المسجد للتبرك به حبا و تقديسا. بمعنى أن هذا الحب هو السبب . و يقف كمال يبكى إلى جوار الضريح. ومثلما كان الطرف الأخر قريبا من المرأة المتدينة فى "الأرض الطيبة " فان الأب أحمد عبد الجواد يكون قريبا من الضريح فى تلك اللحظات ، فيقترب منه ، ويسأله عن سبب وجوده فيقول له : جئت لأجعل سيدنا الحسين يجعلك تعيد " لينا "، ويكون هذا الموقف سببا لأن يذهب الزوج فى الصباح ومعه ابنه لإحضار زوجته .

وكما هو واضح ، فانه أيضا فى حالة الدعاء من أجل الآخرين ، فان هناك استجابة للدعوة ، وبشكل سريع ، ولكن فى كل النماذج التى ذكرناها ، فان هناك أزمة ما تستدعى الذهاب إلى الضريح . كما يتم اللجوء إلى الأضرحة حبا و تبركا . وتصبح لدى الناس عادة دون أن يعرف الناس ماذا هناك بالضبط ولا ما هى الشخصية التى يتبركون بها ، فالناس تذهب إلى ضريح سيدى التلاوى فى فيلم "للحب قصة أخيرة" لرأفت الميهى ، تبركا به ، وخاصة فى المولد الذى يقام باسمه ويلجأ إليه الزوج المريض ويتوهم فى البداية انه قد شُفى بفضل بركات صاحب الضريح . كما أن أمينة فى "بين القصرين" لحسن الإمام ١٩٦٤ تتمنى من الله أن تذهب لزيارة الحسين وتنتهز سفر زوجها إلى خارج القاهرة كى تخرج مع ابنها الصغير للقيام بهذه الزيارة وهى تفعل ذلك حبا فى صاحب الضريح وتبركا به وتردد وهى فى طريقها إلى هناك "شئ لله يا حسين" بأسلوبها المليء بالطيبة والنقاء . وترفع رأسها إلى السماء ابتهالا أن يستجيب

لدعائها، لكن من الواضح أن السماء حسب السينما لا تستقبل محبى الأولياء قدر ما هى تميل إلى استقبال المأزومين نفسيا وعاطفيا . فيحدث ما يمنع المرأة من الوصول إلى الضريح وتصدمها عربة حنطور فتقعدها ، بل أنها عندما تعود إلى منزلها ينكشف أمرها أنها قد خرجت بدون أذن زوجها الذى يعيدها إلى منزل أمها .

وكما نرى فان أمينة رغم كل ما فعلته لم تتمكن من زيارة الحسين بعد ذلك، وحسب النص الأدبى فى الثلاثية فانها فعلت ذلك فى مرحلة لاحقة ، بعد أن أصابت الشيخوخة زوجها وأصبحت أكثر تحررا بعد الفترة التى تدور فيها أحداث "بين القصرين" وهى المرحلة التالية على ثورة ١٩١٩ .

كما أن الفتاة الطيبة فى فيلم محمود ذو الفقار تذهب دائما إلى ضريح الدكرورى من أجل الصلاة والتعبد ، ولم نرها تدعو الله فى الضريح أن يهدى حبيبها إلا بعد أن وقعت فى الحب فعلا حتى ولو من طرف واحد ، باعتبار أن هذا الشاب التى تدعو له يحاول خداعها من أجل الاستيلاء على ما تبقى لها من ميراث بعد أن وزعت منه على الفلاحين إيمانا بمبدأ تقسيم الثروة على الفقراء والمحتاجين : أى أن زيارتها للضريح بشكل متكرر كان بدافع الحب ، والتبرك فى المقام الأول ، أما مسألة الدعاء فقد جاءت فى وقت أزمة .

توجد الأضرحة فى المناطق الشعبية وفى القرى الصغيرة ، ويؤمها كل الناس وعلى رأسهم أبناء الحى . وهؤلاء السكان يعيشون تحت لواء بركات هذه الشخصية كما صورت السينما ، وفى الأحياء الشعبية هناك السيدة زينب فى فيلم "قنديل أم هاشم" وهناك "جامع الأقمر" فى فيلم يحمل نفس هذا الاسم أخرجه هشام أبوالنصر فى فيلم ١٩٧٨ . وأيضا فى "طريد الفردوس" لفطين عبد الوهاب عام١٩٦٦ . أما ضريح الحسين فيظهر فى فيلم "بين القصرين" . وهناك أضرحة صغيرة ليست مساجد فى منطقة شعبية من المقطم ، هى منطقة عشوائية بلا هندسة معمارية ، ولعل الناس جاءت إلى هناك على حس الضريح، ولم نشهد أحدا يتردد على هذا الضريح سوى عوض فى "سارق الفرح" . كما أن ضريح التلاوى يقام فى منطقة عشوائية أخرى فى جزيرة الوراق فى أطراف القاهرة ، وهو حى شعبى بدائى كما صوره الفيلم . أما ضريح السيد البدوى

فقد رأيناه فى فيلم "الزوجة الثانية" و "اللص" لسعد عرفه . كما أن هناك أضرحة فى القرى التى تدور فيها أحداث أفلام "الأرض الطيبة" و "الطوق والأسورة" .

فى مقابل الأضرحة التى تلقى كل هذه المهابة والمكانة الدينية الاجتماعية، وتعاملها السينما بما يتناسب مع قداستها ، فان هناك تدخلا واضحا من السلطات الرسمية لوضع حد لتقديس شخص لا يستحق كل هذه المكانة من الناس . ولعل أشهر نموذج على ذلك هو فيلم " للحب قصة أخيرة " لرأفت الميهى . فالتلاوى لديه مكانة مقدسة فى قلوب الناس ، يقيمون له الموالد ويتبركون به ، بل أن المرأة الثرية أم رفعت ترى أن التلاوى قادر على شفاء ابنها . أما الزوجة سلوى فتردد فى أسى : " مش ممكن ربنا يحكم على حبنا بالبساطة دى .. جايز التلاوى ده دجال ونصاب لكن ربنا أكيد حاجة تانية " . وقد تولد مثل هذا الإحساس بعد أن ثبت أن الدعاء واللجوء إلى الضريح لم تكشفا عن معجزات صاحب الضريح .

ويقول مجدى الطيب فى مقالة عن الفيلم فى نشرة نادى سينما القاهرة : " وفى اللحظة التى تكشف فيها الزوجة حقيقة الوهم ، تداهم قوة من البوليس مقام التلاوى وتهدم أركانه فلا يبقى منه شئ ، ومع ذلك فلا يصدق الأهالى السذج الحقيقة المجردة أمام أعينهم، ويظن البعض أن التلاوى هرب قبل أن تمسه يدى الأذى " .

ويستكمل الطيب حديثه عن نفس الشخصية ، التلاوى ، قائلا : " وتعلم الزوجة بوفاة الزوج ، فتذهب إلى مقام التلاوى ، ورغم الدمار والخراب الذى حل بالمكان والحرائق المندلعة فيه ، إلا أنها ترفع رأسها وتنهال على الكرسى الذى أرتبط لدى البعض بكرسى العرش .. ومع ضربات الناس يتهاوى العرش المزعوم وتزول الأكذوبة الزائفة ويسقط الوهم المريض " .

ولذا فإن الأضرحة المزيفة أو التى لا يتمتع أصحابها بنفس المكانة الدينية فأنها لا تلبث أن تنهار باعتبار أن التلاوى كان فى الفيلم لصا ، تم العثور على جثمانه فى الوراق فتصوره الناس ذا بركات . وقد مات أثناء مطاردة الشرطة له. كما أن نهاية ضريحه تأتى أيضا على أيدى رجال الشرطة . وهذا المشهد بالغ الصعوبة بالنسبة لتقبل الناس لهدمه، فحسب الواقع فانه من الصعب مس أى مكان يذكر فيه اسم الله باعتبار أن القادمين إلى

المكان يتضرعون إلى ا لله ، وأن الضريح ليس سوى مكان للالتجاء إلى ا لله ، وغالبا ما يصبح الضريح مقدسا مهما كانت حقيقة الشخصية الراقدة فى الضريح .

فى بعض الأفلام نسمع عبارات يرددها الأشخاص الذين يعيشون فى دائرة الضريح، كالقسم باسم صاحب الضريح مثل " ومقام السيدة " و " وحياة الحسين " أو "وحياة أبو العباس" . وذلك دلالة على مكانة هذه الشخصية فى قلوب الناس الذين حولوا القسم من ا لله سبحانه وتعالى إلى رسوله ثم إلى الأولياء . وفى فيلمى "حميدو" و "رصيف نمرة ٥ " تم القسم لغوا أكثر من مرة باسم أبو العباس المرسى باعتبار أن أحداث الفيلمين تدور فى منطقتى الجمرك والأنفوشى اللتين تحيطان بمسجد أبو العباس المرسى، وقد نطق بهذا القسم شخصية " حميدو " على سبيل المثال ، وهو شخص متدين ظاهرا يقوم بأداء الصلاة لكنه مهرب مخدرات خدع الغازية التى أحبها و تركها إلى امرأة أخرى ثم تركها فى وسط البحر تغرق ، وظن أنها قد ماتت .

هناك شخصيات بعينها تظهر فى هذه الأضرحة وهم " المجاذيب " الذين نراهم فقط ينثرون الأبخرة داخل المسجد ، ويرتدون زيا مميزا مثل الشخصية التى جسدها صلاح منصور فى " قنديل أم هاشم " . وهناك فرق واضح بين خادم الجامع و المجذوب، فالأول عاقل ومتزن ويمكنه أن يتصرف بحكمة ، أما المجذوب فهو ينطق بالحكمة باعتبارها شئ من الجنون ، ولذا يمكن تصديقها أو اعتبارها "خذوا الحكمة من أفواه المجانين " .

ولذا فان السينما تتعامل مع هؤلاء المجاذيب باعتبارهم بديل للجوقة فى الدراما اليونانية أو ما شابه ذلك ، حيث يظهر فجأة وسط الأحداث كى يطلق تعليقاته القدرية التى ترتبط كل كلمة منها بمصائر الشخصيات الرئيسية فى الفيلم ، مثل شخصية المجذوب الذى يمر على محلات الذهب فى فيلم " الصاغة " لأحمد السبعاوى عام ١٩٩٦، فهو يتوعد كافة الخارجين على قانون السماء بمصير مأساوى . ونحن هنا أمام مثل هذه الشخصيات الخارجة عن القانون مثل شكرى ، حوت الصاغة الذى يسيطر على السوق ويتزوج كثيرا . وفى حياته الكثير من الجرائم الدموية والزيجات الفاشلة. وبالفعل فان العبارات التى ينطقها المجذوب هنا تعتبر بمثابة قراءة لمستقبل الحوت من ناحية ، وزوجته فتحية التى انفصلت عنه بعد ذلك لتنافسه ولتصبح بدورها حوتا أخر تنتهى بشكل مأساوى أيضا.

وفى فيلم " الصاغة " لم نر ضريح الحسين مباشرة ، لكن هذا المجذوب الذى ينتقل بين حوارى الصاغة الضيقة ينتمى إلى ذلك الحى الشعبى . والصاغة هنا قريبة جدا من المسجد الحسينى ، وفى نفس الحى تدور أحداث فيلم " درب المهابيل " لتوفيق صالح ١٩٥٥، ومن بين شخصياته العديدة يظهر المجذوب " قفة " بملابسه المميزة ، فهو يحمل المبخرة أيضا بين وقت وآخر ويردد كلاما يمكن أخذه مأخذ الجد . وهو هنا يمسك مسبحته بين أصابعه ، وتتدلى على صدره علبة صفيح تعتبر بمثابة منذر لما سيقوله . كما أنه يحمل أحيانا عنزة صغيرة من أجل در لبنها ، وهذا المجذوب يتبرك به بعض أهل المنطقة ، ويطلبون منه أن يدعو لهم ، وكما نرى فانه وسيلة رابحة للالتجاء إلى السماء بعد الأولياء ، ومثلما فى " الصاغة " فان قفة ينتقل بين حانوت وأخر يتلمس بعض المال القليل من أصحاب هذه المحلات .

إذن ، فالسينما تصور هذا المجذوب على أنه نوع راق من الشحاذين ينالون أجرا مقابل دعوتهم للناس ، ومصيرهم فى النهاية هو إلى جوار الشحاذين . وتبعا لحوادث فيلم توفيق صالح فان ورقة اليانصيب ، التى تدور حولها أحداث الفيلم الرئيسية ، تؤول إلى المجذوب الذى سرعان ما يصبح محور اهتمام الآخرين بعد أن تصل إليه الورقة الرابحة فتحوطه الإغراءات . وبالفعل فان المجذوب هو الذى يقوم بصرف الورقة ويتكالب أهل الحارة للحصول على النقود التى تكون فى النهاية من مصير الماعز التى تأكلها .

وتصور السينما هذا المجذوب أقرب إلى العبيط الأبله لكنه يبدو واعيا للغاية، وهل يمكن أن ينطق مثل هذا الحوار إلا إذا كان على قدر كبير من الحكمة ، وقد ظهرت شخصية عبيط القرية فى بعض الأفلام مثل " هارب من الأيام " لحسام الدين مصطفى عام ١٩٦٥ بشكل يختلف تماما عن شكل المجذوب ، وأغلب الصور التى ظهرت بها هذه الشخصية فى السينما المصرية كانت ثانوية كما سبقت الإشارة . وقد ظهرت فى أفلام عديدة منها " زقاق المدق " و " بين القصرين " وفى أفلام كثيرة اشترك فى كتابتها نجيب محفوظ منها " النمرود" لعاطف سالم ١٩٥٦ و " وكالة البلح " ١٩٨٢ ، وبعض الأفلام المأخوذة عن رواية " الحرافيش " .

وفى بعض الأحيان يبدو هذا المجذوب مزدوج الشخصية . ولكن المجذوب الذى نقصده هنا هو ذلك التائه فى حب الله وهو حالة من التصوف يردد دائما كلمة "حى " للدلالة على الهتاف باسم الله سبحانه وتعالى . وبالرجوع إليه فى هذه الأفلام نراه بلا جذور اجتماعية أو عائلية ، وغالبا ما يكون منبها إلى الخطر أو المأساة قبل قدومها . كما أنه موجود داخل الضريح وخارجه .

ولعل أشهر مجذوب فى السينما هو الشيخ " عليش " فى فيلم " طريد الفردوس " لفطين عبد الوهاب ، وهو مأخوذ عن قصة قصيرة لتوفيق الحكيم . هذا الشيخ الذى توافيه المنية لا نعرف له أى جذور . فهو يموت وعليه أن ينتقل إلى السماء لمحاسبته حيث يتم اكتشاف أن موازينه فى السيئات تتساوى مع مثيلتها فى الحسنات ، وتبعا لقانون الحساب فانه يجب أن يعود مرة أخرى إلى الأرض وإعطائه فرصة حياتيه ثانية كى يعرف إلى أين يذهب ، إلى الجنة أم إلى النار . ولآن ليس للشيخ عليش أى جذور عائلية أو أسرية فهو أحد الدراويش أو المجاذيب الذين يسكنون فى منطقة السيدة زينب وقريبا من المسجد، فانه عندما يعود إلى نفس المنطقة يجد نفسه غريبا ، فقبل قليل استودعه الناس وشيعوا جثمانه وليس فى الإمكان تصديق أنه على قيد الحياة ، ولذا يختار أن يغير من حياته وأن يعيش كشخص آخر .

ورغم أن ملامحه الخارجية تتغير فان شخصية المجذوب أو الدرويش لا تزال تسكن بداخله ، وهو شخص أقرب إلى سلوكه بالمتصوف الخير . ولذا فانه يتصرف إلى جانب الحق حتى فى علاقته بالفتاة الطيبة التى يحبها . يتصرف باعتبار أن الموت ينتظره، وأنه موجود فى هذه الأرض من أجل مختبر قصير عابر . وبالفعل فانه بعد أن يموت فى إحدى المشاجرات نرى عبارة " إلى أين " بديلا عن العبارة التقليدية " النهاية " ، فنحن لا نعرف المصير الحقيقى له : هل الجنة أو النار ؟ .

وليس مجالنا هنا الحديث أن الحكيم استوحى هذه الأقصوصة من سيناريو فرنسي كتبه جان بول سارتر ١٩٤٧ ، والذى استوحاه بدوره من فيلم أمريكى عرض فى نفس العام تحت اسم " حضور السيد جوردان " ، ولكن يهمنا أن الحكيم قد أختار شخصية الدرويش لتظهر فى بداية الأحداث فنحن لم نرها على وجه الأرض إلا بشكل عابر ، ورأينا الشخصية التى جسدها فريد شوقى قد ارتدت نفس الملابس الرثة التقليدية التى نعرفها عن مثل هذه الشخصية .



قنديل ام هاشم

الفصـل الرابـع

نـــداء اللـــه

راح صـوت المـؤذن ينطـــق :

الله أكبر ، الله أكبر ..لا إله إلا الله .. حى على الصلاة .. حى على الفلاح .

صحيـح أننـا لم نشـهد المسجد فى اللقطات الأولى فـى فيلـم "العزيمـة" لكـن انطـلاق الآذان كـان بمثابـة تعريـف واف لهـذه المنطقـة المتدينـة . فهنـاك رجـل يمسـك مسـبحة ، يخـرج إلى المسـجد فى سـاعة صبـاح ، صحيــح أن موعـد الآذان لا يتفـق مـع خـروج المواطنـين إلى أعمـالهم ، والنـاس إلى أشغالهم، لكـن كمـال سليم أراد أن يعطى للمتفـرج لقطـات بانوراميـة عـن هـذا الحـى الشـعبى الـذى ستدور فيه الأحـداث ، فاختـار أن يبـدأ فيلمـه بـالآذان . وعلـى إيقاعـه رأينـا الجـزار يفتـح حانوتـه ، والفكهـانى، ومحمـد أفنـدى يخـرج مــن منزلـه فـى طريقـة لمعرفة النتيجة ، وأبوة يفتـح محلـه وبـائع فـول ، ومظـاهر أخـرى من الحيـاة فى تلـك المنطقـة .

مثـل هـــذا المشـهد يتكـرر فـى السـينما المصريـة كثـيرا ، صـوت الآذان يرتفـع فــى الأحيـاء السـكنية مناديـا باسـم الله ، وهـو فـى اغلـب مـا قدمتـه السـينما لم يكـن فقـط نـداء إلى المسـلمين أن يهبـوا إلى المسـجد وان يـؤدوا الصلـوات ، أو تنبيــه إلى أن وقـت الفريضـة قـد حـان ، ولكنـه لعـب دورا كبـيرا فـى حيـاة البشـر المـتزاحمين بالنوايـا ، والأحـداث المتضاربـة. فعندمـا يرتفـع الآذان منطلقـا فـى سمـاء المدينـة . فـان هـذا الهـاتف يجـئ إلى النـاس بمثابـة إنـذار،

ومحاولة أكيدة للتنبيه أن هناك إلها ، يرقب ويرى ، وأنه أكبر ، وموجود في كل مكان، لذا فإن هذا الصوت كفيل أن يسرى في الأذان ، وينتقل إلى الوجدان ، ويحدث التغييرات التي تقوم أساسا على التوبة .

وفي السينما مشاهد عديدة للأذان المنطلق من أعالي المسجد ، ولعل أبرزها هو ما سمعناه في نهاية أحداث فيلم " جعلوني مجرما " لعاطف سالم عام ١٩٥٤، فنحن هنا أمام مجموعة من العوامل المتناقضة ، والقوى المتصارعة التي يأتي فيها المسجد كمكان ، والأذان كصوت بمثابة الفيصل النهائي للأحداث ، يمثل هذه القوى سلطان الذي عانى طيلة عمره من قسوة عمه ، فدخل الإصلاحية صغيرا . ونافسه العم على قلب الراقصة عندما كبر في السن وأصبح شابا ضائعا في الحياة .. وضاعت حقوقه .

بل أن العم قد أدخله السجن ظلما ، متهما في جريمة قتل ، وتحاول المطربة أن تحصل على دليل براءته ، وحين تحصل على هذا الدليل يكون سلطان قد تمكن من الفرار، وذهب إلى عمه ليقتله في الكباريه الذي يتردد عليه .

أما الشخص الثاني ، فهو الشيخ حسن صديق سلطان منذ الطفولة ، والذي يمر بتجربة قاسية حين يأوى المطربة في بيته ، باعتبارها قد تابت إلى الله من الرقص، وهجرت البيت الذي منحه إياها عشيقها . فيظن أهل الحي الذي يقيم به ، وهو يسكن في غرفة صغيرة على السطح ، أن هناك شيئا آثما بين الاثنين ، فيقذفونه بالطوب ويفقد مكانته كرجل ورع متدين يؤم الناس في المسجد ، ولا يتمكن من الدفاع عن نفسه. وحين يهرب سلطان ويقتل عمه يكون الشيخ حسن في منتهى التأزم . ولذا فإن دخول سلطان عليه المنزل يزيد من تعقيد الأحداث . فالشرطة تطارده . وهاهي أصواتهم تجئ إليه وهم يحاصرون المنطقة . يحاول سلطان الهروب فلا يجد أمامه بابا مفتوح سوى باب المسجد. إنه نفس المسجد الذي يعمل فيه الشيخ حسن إماما . وفي هذا المكان يحدث التحول داخل سلطان ، فهو المأزوم الذي لا يمكنه الإفلات من مصيره . يجد نفسه وسط إضاءة مبهرة تأتيه من الخارج تتمثل في مصابيح الجامع المضاءة . وتنقصه الإضاءة الداخلية المتمثلة في الهداية ، ولأن المسجد في تلك اللحظات من بين العشاء و الفجر يكون خاليا من المأمومين ، فإن سلطان يجد نفسه وحيدا أمام مصيره فيهتف مناجيا ربه "يا رب .. أنا برئ .. أنا مظلوم" .

هنا يدخل الشيخ حسن باعتباره سيقوم بدوره كرجل دين يسعى لهداية صديقه من ناحية ، وأيضا كصديق يفتح له باب التوبة والهداية ، ويحس سلطان أن صديقه هو رمز لنداءاته الداخلية والخارجية لما يطلبه من السماء . فيهتف به أن يبعد عنه بصوت ملئ بالقلق والخوف ويردد : " كفاية اللى أنا فيه " ، علما بأن الشيخ حسن قد ناله الكثير من المتاعب مما سببه صديقه هذا . وفى لحظة ما ينطلق آذان الفجر . ودخول الشيخ هنا هو بديل لدخول الشرطة. فالقوات لا يمكنها اقتحام المسجد للقبض على القاتل ، والوحيد الذى يمكنه أن يلعب دورا حاسما هو الشيخ حسن إمام المسجد .

ورغم أنه لا يتمكن من تهدئته فان الآذان هنا يبدو العامل الحاسم لامتثال سلطان وخضوعه ثم موافقته على الاستسلام ، فما أن ينطلق صوت الآذان من أعلى المسجد ، حتى يجهش سلطان بالبكاء ويرتمى فى أحضان صديقه ، أو كما كتب كمال رمزى فى مجلة " فن " بمناسبة مقال عن عاطف سالم : "وبدلا من أن يستعين المخرج بالموسيقى التصويرية ، أكتفى بصوت بكاء بطله بصداه العذب الذى لا يأتى مفتعلا أو مفحما ، بل طبيعيا تماما يلائم الموقف والمكان ويعبر ببلاغة عن وضع المجرم الضحية " .

وفى هذه الفترة دخلت الشخصية التى جسدها فريد شوقى المسجد أكثر من مرة، فإذا كانت الشرطة قد داهمت منزله ليلة زفافه فى فيلم " حميدو " وأدعى أنه يصلى ، حين كادت أن تقبض عليه فهب من مكانه واستكمل الصلاة ثم استطاع الهرب، فان الصول خميس يتمكن من دخول المسجد حيث يؤدى المعلم "زكى رستم" الصلاة ، وقبل أن يهرب يتمكن خميس من الإمساك به ويقول له : " لا .. أنا عملتها قبلك " وكأنه بذلك يخرج عن النص ليذكر الناس بأنه فريد شوقى وقد مثل قبل ذلك مثل هذا الموقف فى " حميدو " . صحيح أن اسم حميدو لم يتردد على لسانه ، لكن الجماهير التى فى الصالة ضجت بالضحك والإعجاب وهى تعرف العلاقة بين هذا الموقف والجملة التى رددها .

ورغم أن هذين المشهدين يدوران فى دائرة الصلاة ، الأول فى منزل حميدو، والثانى فى مسجد الميناء الصغير، فأننا لم نسمع أذان الصلاة باعتبار أن الآذان فى هذه المرحلة كانت السينما تتعامل معه كأنه رمز أو سبب لتغيير سلوك ، شخص مثلما حدث فى " جعلونى مجرما " .

وفى هذه الفترة تحول الأذان فى السينما إلى صدى حقيقى لتنبيه الناس، وتحويلهم مثلما حدث فى فيلم " الطاهرة " و " كهرمان " و " رنة الخلخال " وأفلام كثيرة من الصعب حصرها . وقد بدت مكانة الأذان بالغة السمو فى هذه الأفلام ، وأذكر وأننا فى قاعات السينما كأطفال فى نهاية الخمسينات فإن القاعة كانت تمتلئ بالتصفيق حين يتردد الأذان الذى يحل فى وقته ، ويجئ بمثابة حل حقيقى لمشاكل معقدة راحت تتراكم طوال أحداث الفيلم ، بما يعنى أن الأذان قد أصبح بطلا حيا مثل أى بطولة يتسم بها شخص طيب يمثل الخير ويسعى إلى قهر الشر. إذن فالأذان هنا رمز للخير وتنبيه وإنذار.

وفى عام ١٩٩١ سمعنا الأذان فى أحداث فيلم " شمس الزناتى " بطريقة مختلفة تماما . والفيلم الذى أخرجه سمير سيف مقتبس عن فيلم أمريكى هو "العظماء السبعة" لجون سترجس ، وقد صور المشهد الذى تأتى فيه عصابة قطاع الطرق باعتبار أن الأطفال الذين يرفعون الرايات من فوق التلال تأكيدا على قدوم العصابة ، وذلك لتنبيه العظماء السبعة أن الخصم قادم بجيوشه من الخارجين على القانون .

وفى فيلم سمير سيف تكرر نفس المشهد ، فهناك أطفال فوق التلال يتبادلون التلويح بالمناديل فيما بينهم من أجل توصيل الإشارة ، لكن الفيلم التى تدور أحداثه فى صحراء مصر الغربية فى الأجواء البدوية لم يكتف بهذا النوع من الإشارات ، بل أستخدم الأذان كوسيلة للتنبيه . فسرعان ما تردد صوت المؤذن فى القرية الصغيرة المتأهبة لمواجهة عصابة الخارجين على القانون، وذلك من أجل دخول المعركة . ولم يكن هناك خير من الأذان رغم أن ذلك يثير دهشة زعيم العصابة الذى ينظر إلى السماء ويتساءل : هل آن وقت آذان الظهر؟. وقد ساعد الأذان بالفعل فى زيادة حالات الاستعداد ، رغم أننا لم نرى شكل المسجد فى هذا المنظر أو غيره فى الفيلم .

وفى أفلام أخرى تغير معنى الأذان إلى وسيلة للدعوة ونداء المسلمين إلى أن يؤموا إلى الصلاة ، ولمكانة الدين فى الناس ، والتحول الذى حدث للعباد ، ويهمنا هنا الإشارة إلى أنه تبعا لأهمية المؤذن خصصت السينما فيلما كاملا عن حياة مؤذن الرسول بلال بن رباح ، فى فيلم من اخرج أحمد الطوخى ، باعتبار أن بلال لم يؤذن قط إلا فى حياة النبى (صلى الله عليه وسلم) ، وهو أول من أذن فى المسجد النبوى بالمدينة ،

وأصبح مؤذن الرسول ، فكانت هذه النداءات التى أوحى بها ا لله لبلال بمثابة الأذان الذى اقره النبى، وأصبح بلال هو المؤذن الأوحد فى العصر النبوى ، وبعد ذلك قام آخرون بهذا الأمر.

وفى فيلم "السيد أحمد البدوى" فان الأذان قد ارتفع فى المشاهد الأخيرة من الفيلم فوق مئذنة مسجد السيد البدوى بطنطا ، باعتبار أن هذا الآذان يتردد فى هذا الجامع منذ رحيل البدوى فى القرن الثانى عشر الميلادى وحتى الآن .

وفى هذه الأفلام كان المؤذن صاحب صوت جميل معتمد ، خاصة فى الإذاعة، مثل الشيخ مصطفى إسماعيل والشيخ الشعشاعى والشيخ الحصرى والشيخ سامى الدمنهورى والشيخ محمد رفعت ، لكن فى فيلم "بلال" سمعنا الآذان بصوت الممثل يحيى شاهين الذى جسد شخصية المؤذن طيلة أحداث الفيلم ، وتبعا للدور ولقوة الصوت فان المخرج أحمد الطوخى قد استعان بالممثل ليؤذن ، وقد يكون الأمر طبيعيا أن يؤذن بلال فى الواقع باعتباره حلو الصوت ، حيث كان يطرب المسافرين أثناء رحلات التجارة عبر الصحراء العربية لكن هذا لا يعنى أن الممثل الذى يجسده يمكن أن يكون عذب الصوت، مثل بلال بن رباح ، ولذا فان هناك تناقضا بين مهابة النبرات وجمال العبارة التى ينطق بها يحيى شاهين فى الفيلم ، وبين نبرات الصوت الذى سمعناه فى الفيلم .

فلم يكن صوت الآذان الذى سمعناه أكثر من مرة فى الفيلم يتمتع بجمال أى من الأصوات التى نعرفها للشيوخ المذكورة أسمائهم ، والذى من المفروض أن نبرات بلال اقوى واعمق ، ولذا كان على المخرج أن يستعين بصوت مؤذن حقيقى فقط فيما يتعلق بالآذان .

ولأننا بصدد الحديث عن المساجد فى السينما المصرية وكيفية ظهورها من فيلم لأخر وباعتبارنا قد تناولنا مساجد الأئمة أو الأضرحة فى الفصل الثالث . فإننا نستكمل هنا حديثنا عن أبعاد علاقة الناس بالمساجد فى هذه السينما ، فبالإضافة إلى الأضرحة التى يدعو الناس عندها من أجل فك الكرب فان الكثير من الناس ، وبالطبع فى السينما، يذهبون إلى المسجد للاستفتاء فيما يتعلق بشئون لا يعرفونها عن أمور دينهم .

مما يعكس رؤية الناس للدين ، والبحث من خلاله عن الصحيح . فالمرأة في فيلم "الزوجة الثانية " بعد أن تدعو ا لله في المسجد أمام الضريح فأنها تذهب للاستفتاء في أمر زواجها من العمدة ، ويبلغها شيخ الجامع أن طلاقها من زوجها الأسبق باطل ، وكذلك زواجها من العمدة ، وفي نفس الوقت يؤكد لها أنها صارت زوجه لهذا العمدة وأن له عليها كل حقوق الزواج رغم بطلان الزواج شرعيا .

وعندما ينطلق الآذان من مئذنة مسجد عمر مكرم في منتصف أحداث فيلم "الإرهاب و الكباب" لشريف عرفه عام ١٩٩٢ فان وزير الداخلية في تلك اللحظات يكون فوق مئذنة المسجد يتفاوض مع الخاطفين الذين استولوا بأسلحتهم على مجمع التحرير الذى يعتبر بمثابة المركز الإدارى الأول للبلاد ، في وسط المدينة . ورغم أننا لا نرى المسجد من الداخل هنا ، فان أحد أعوان الوزير يقول له : "أتريدهم أن يقولوا أن الوزير سمع الآذان ولم يبادر إلى الصلاة ؟ ولان الوزير هنا في مهمة عمل ، فانه يرى أن أداء الصلاة ودخول المسجد هما نوع من العمل ، لأن الناس لا تسأل الرجل العادى إن كان قد بادر للصلاة لوقتها ، ولكن يتم سؤال وزير الداخلية ، باعتباره يناهض الإرهاب ويجب أن يكون هو متدين . ولذا فان الوزير سرعان ما يتجه لأداء صلاة العصر مع مساعديه ، ثم يعود لاستكمال التفاوض مع الإرهابيين المزعومين .

ومسجد " الأقمر " في فيلم أخرجه هشام أبو النصر ١٩٧٨ ويحمل نفس الاسم ، ليس فقط بناء أثرى عتيق ، لكنه بمثابة رمز يجتمع حوله أبناء الحى ، خاصة بسيمة (ناديه لطفى) التى تقف بجوار الجامع تبيع البرتقال لأهل الحى الشعبى ، ويبدو الجامع الأثرى هنا شاهدا على كافة البشر الذين يعيشون في دائرته سواء الذى يأتى منهم للصلاة بداخله ، أو الذى يحتمى به من الخارج ، فهو راسخ مكانه منذ قرون ، شاهد على فقر الناس و بؤسهم وأحزانهم وخطاياهم . لكن بسيمة ليست بعيدة تماما عن أداء شعائرها خاصة الصلاة . فهى تصلى من أجل أبنها لكى يفتح ا لله عليه ، وهى التى عاشت أرملة بعد رحيل زوجها في العمليات الحربية عام ١٩٧٣ .

ورغم أن القاطنين بتلك المنطقة ليسوا من الذين يتابعون شعائرهم الدينية ، فإنهم يتكاتفون معارضين للسلطات حين تقرر المحافظة هدم المسجد من أجل إقامة مشروع متطور ، هذه النماذج تتمثل في سائق تاكسى يرى أن على المرء أن يعيش نذلا كى

يموت مستورا . وهناك راقصة جاءت إلى الحى أخيرا ، وتعيش مع زوجها الذى يستولى على نقودها التى تكسبها من الرجال . لكن سكان الحى يرفضون مثل هذه المرأة الغريبة عنهم. لذا فهى جسم غريب بالنسبة لهم ، وخطايا النماذج التى يقدمها الفيلم بسيطة ، مثل خليل الذى يسعى للاستيلاء على ذهب فتاة يوهمها أنه يحبها .

كل هذه النماذج وغيرها تتكاتف من أجل مناهضة هدم " الأقمر " لما له من مكانة دينية وعقائدية فى قلوب سكان الحى . فالمسجد العتيق يعتبر جزءا منهم، وينجحون فى توصيل رسالتهم إلى السلطات . وفى النهاية فان المحافظة تتراجع عن قرار الهدم . حيث تقول بسيمة للطالب محمود الذى عليه تسليم نفسه إلى الشرطة . هناك خبر سيفرحك . لن يهدموا " الأقمر " .

وقد اعتبر النقاد أن البطل الحقيقى فى هذا الفيلم هو جامع " الأقمر " الذى استطاع هشام أبو النصر أن يبرزه فى أغلب مشاهد الفيلم ، فبدا وجوده ماثلا أمام الأعين ، وكان أشبه بالأم التى تلم أبنائها من حولها حتى لا يغيبون عنها ، ولا يخرجون عن دائرتها .

أما المخرج سعد عرفه فقد ظهرت المساجد فى بعض أفلامه بصورة مختلفة، فبينما يلجأ " اللص" فى فيلم يحمل نفس العنوان عام ١٩٩٠ إلى مسجد السيد البدوى، فإننا نعرف أن سبب هذا ليس تدين اللص أو رغبته فى التوبة ، ولكنه يلتقى هناك بأخيه الأصغر المتدين الذى لا يعجبه سلوك أخيه بأى ثمن . وفى صحن الجامع يدور نقاش بين الاثنين حول الدنيا والآخرة ، وباعتبار أن اللص لا يود التخلص من الغنيمة التى حصل عليها (مليون دولار) ، فانه يخرج من المسجد دون أن يقرر التوبة ، بينما هذا لا يمنعه من العودة مرة أخرى إلى نفس المكان بعد أن ضاقت به السبل .

وقد صور سعد عرفه مسجدا آخر فى مدينة الإسكندرية حيث نرى الشيخ عمران ، يوقظ ابنه الصغير على فى ساعة مبكرة من النهار من أجل أداء الصلاة . فيضع رأسه تحت مياه الحنفية الباردة وذلك بهدف تنشيطه وإبعاد النوم و الكسل عن عينيه، حتى يتمكن من أداء فريضة الفجر . وهو يردد بما يعنى أن من لا يذهب إلى صلاة الفجر فى الجامع فهو كافر .

وعندما يذهب على معه إلى الجامع فانه ، فى فيلم "الملائكة لا تسكن الأرض ، يفاجئ بمشهد لا ينساه ، حيث يرى أباه وشيخ ملتح يمنعان رجلا من دخول المسجد بحجة أنه كافر ، وكأنه محرم على الكافر أن يتوب . وعلى أبواب الجامع نرى نموذجين متعارضين كل منهما جاء أساسا للصلاة . النموذج الأول هو شقيق الأب . وإمام الجامع يدفعان رجلا جاء بحثا عن التوبة ، والنموذج الثانى يمثله إبراهيم أو ما يسميه الفيلم سيدنا، بينما يعلن حسنين الباحث عن الهداية بعد أن أقلع عن شرب الخمر "أنا لست كافرا. أنا أردد لا إله إلا الله وأن محمد رسول الله لقد تبت توبة نصوحة " ، لكن سيدنا يعترض على ما يقوله الرجل التائب وكأنه يملك مفتاح التوبة . أما إمام الجامع فانه يرفض هذا الموقف باعتباره رجلا مستنيرا .

وقد صور سعد عرفه الأئمة الذين يخطبون فى الجوامع باعتبارهم دعاة تنوير وليسوا دعاة تشدد ، وفى هذا الفيلم لم يدخل سعد عرفه صحن المسجد من الداخل ، مثلما فعل عمر سرسق فى فيلم " اللص

أما صلاح أبو سيف فرغم أن أفلامه ، غالبا ، تدور فى الأحياء الشعبية فان مسألة الاقتراب من المساجد لم تظهر كثيرا فى أعماله بنفس الدرجة التى تتجسد فيها مكانة المساجد وتعاظم لدى الناس ، ورغم ذلك فان أكبر مساحة قد ظهرت فى فيلم "السقا مات" عام ١٩٧٨ . ومع اللقطات الأولى يرتفع الآذان من مجموعة من المآذن المتعددة فى مدينة القاهرة ، ومع الآذان تكشف الكاميرا مئات المآذن للمدينة عام ١٩٢١ ، كما أن المخرج قد استفاد من التراث الشعبى الذى يشكل عالمه فى أفلام أخرى مثل " لا وقت للحب " ، حيث اعترف أبو سيف أن الأغنية الأخيرة فى الفيلم "التى رددها الأطفال" " يا وابور يا مولع حط الفحم " قد استوحاه من قيام المؤذن أثناء الحملة الفرنسية بالإعلان عن موعد اجتماع المناضلين أثناء أداء الآذان ، وقد غير صلاح أبو سيف من الأسلوب فى نهاية فيلمه ، لكنه لم يغير من مفهومه ، وليس لهذا الأمر علاقة بما نتحدث فى هذا الفصل ، لكننا نشير أن تراث المخرج لم يتناسب مع تصوير المساجد سواء من الخارج أو الداخل ليس فقط باعتبار المكانة الدينية لها فى تلك المناطق الشعبية بل أيضا لمكانتها الاجتماعية .

ومـن أكـثر الأفـلام الحديثـة التـى ظهـرت فيهـا المسـاجد هنـاك " الحـدق يفهـم " لأحمـد فـؤاد . وقـد دار المشـهد الأخـير كلـه داخـل المسـجد ، بـين المنـبر وبـين صحـن الجـامع. وحسـب الأحـداث ، فلعلنـا فـى أحـد الأفـلام القليلـة التـى تسـتوجب مـن الشـخصية الرئيسـية فيهـا أن تكـون مكـان وظيفتـه هـو المسـجد ، ورغـم أن جـابر ليـس رجـل ديـن ، وإنمـا هـو ينتحـل هـذه الوظيفـة باعتبـار أن أحـد مطـاريد الجبـل قـام بالاستيلاء علـى ملابـس إمـام المسـجد الحقيقـى وذهـب إلى قريـة قريـة منكوبـة لا تعـرف هويتـه . وقـد كشـف لنـا أحـد أحـداث الفيلـم كيـف أن هـذا الرجـل بمهارتـه قـد حقـق بعـض الأمـور التـى تصورهـا القرويـون معجـزات .

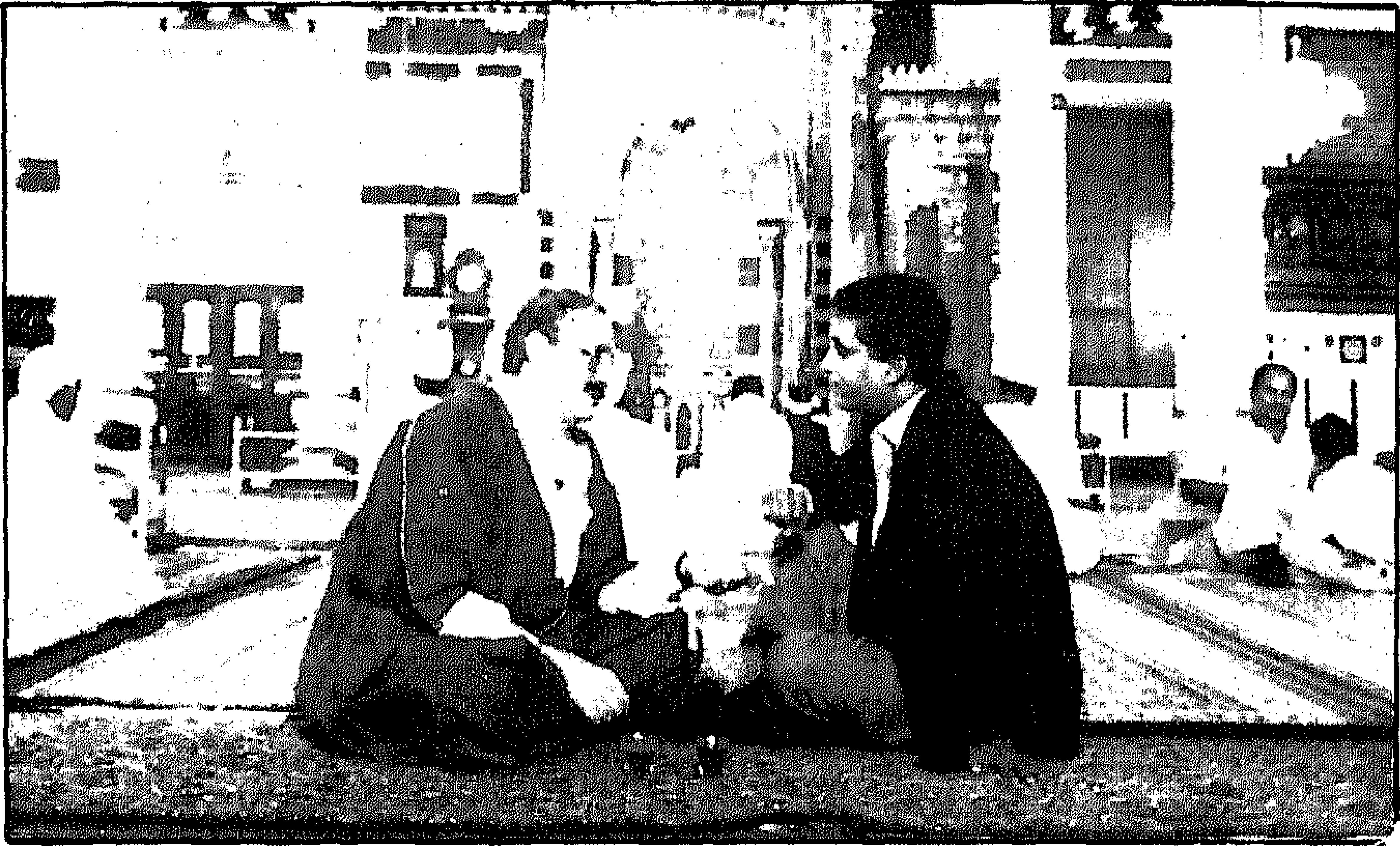
ولكـن أمـر هـذا الرجـل ، قـاطع الطـرق ، مـا يلبـث أن ينكشـف ، وقبـل أن يهـرب حـاملا معـه الغنيمـة التى جمعهـا مـن أهـل القريـة يطلـب منـه العمـدة والطبيـب أن يـؤم النـاس فـى صـلاة الجمعـة باعتبـار أن هـذه مهنتـه وأنـه صـاحب بركـات . ويجـد رجـل مـن المطـاريد نفسـه فـوق المنبر داخـل المسـجد أمـام المصلـين بـاختلاف درجـات ثقـافتهم . وفـى المحـراب يحـس بالرهبـة ويمـلأ الخشـوع قلبـه ، وينتابـه القلـق والنـدم ، فـلا هـو بقـادر علـى أن يقـدم للنـاس أى فتـوى دينيـة ، أو يطلـع عليهـم بموعظـة ، وسـوف ينكشـف أمـره ، وقـد صـور أحمـد فؤاد حالة الخـلاص قـد أصـابت بطلـه الـذى راح يرتجـل قصـة إنسـان طمـع فـى المـال ، وشـارك فـى تهريـب المخـدرات ، وقتـل الآخريـن فهـرب إلى الجبـل ، ولكنـه عندمـا جـاء ليسـرق النـاس عرف قيمـة الإيمـان الحقيقـى .

وقـد تحـول المسـجد هنـا إلى مكـان للهدايـة ، وللتحـول لـدى شـخصية تحمـل فـى مكنونهـا كافـة دلائـل الشـر والجريمـة ، وأمـام مهابـة الموقـف ، وجـلال المكـان ، فـان هـذا الرجـل الشـرس الـذى يمثـل المطـاريد قـد وجـدت الدمـوع مكانهـا إلى عينيـه ، وشـتان بـين الرجـل الـذى تعرفنـا عليـه فـى أول الفيلـم حيـث الحيـاة الجافـة فـى الجبـل ، والـذى لا يحـس بـأى نـدم أو مراجعـة وهـو يعـرض طريـق رجـل ديـن ، وهـو فـى حـد ذاتـه بـالغ المـروءة ، وذاهـب فـى مهمـة إنسـانية مـن أجـل إنقـاذ قريـة منكوبـة تعرضـت لسـيل مدمـر ممـا يجعلهـا فـى حاجـة للوقـوف إلى جوارهـا وبـين الغـائب الـذى يحكـى قصـة تحولـه إلى المصلـين يـوم الجمعـة .

وقد بدأت أحداث " السيد أحمد البدوى " لبهاء الدين أحمد شرف عام ١٩٥٣، فى مدينه فاس المغربية وأول مشاهد الفيلم يدور فى مسجد كبير ، حيث يقوم البدوى الأب بالصلاة ، فى نفس الليلة التى تلد فيها زوجته . وبعد أن يفرغ الرجل من الصلاة يأتى إليه مشايخ المدينة واحد العلماء الأجلاء وهو الشيخ النيسابورى والذى يحدث البدوى أنه قد رأى فى المنام أنه سيولد له فى هذه الليلة ولد سيصبح من أئمة الإسلام ورجاله العظماء فى عالم التصوف ، وبالفعل فانه أثناء الحديث يأتى الابن حسن ليخبر أباه بأن أمه قد رزقت بولد ، ويختار النيسابورى اسم المولود الجديد ثم يطلب منه أن يهبه لله وللعلم ، ويتعاهد الرجلان على ذلك .

يحدث كل هذا فى مسجد مدينه فاس ، ورغم أن الفيلم يدور فى أجواء الصوفية إلا أن احمد البدوى لم نره بعد ذلك فى مسجد أخر ، فقد عاش فى غار يتعبد ، وأقام فى المدن ، وحتى عندما جاء إلى طنطا ، فإننا لم نره يدخل إلى مسجده العتيق المعروف اليوم بالجامع البهى الذى يرتاده علماء الدين البارزين فى المدينة ، بل توجه مباشرة إلى منزل الشيخ عقيل ، حيث هداه قلبه إلى ذلك ، واختار من سطح المنزل مستقرا أخيرا له يتعبد فيه ، حتى وافته المنية، فأصبح له مسجدا يحمل اسمه .

أما أغرب المشاهد التى دارت فى أحد المساجد فهو الذى رأينا فيه محامى التعويضات مصطفى (أحمد زكى) مع الشخصية التى يجسدها أبو بكر عزت فى فيلم "ضد الحكومة " ١٩٩٢ ويتبادلان الحديث فى إحدى القضايا أحمد زكى يرتدى بذلة عادية أما أبو بكر عزت ، فإنه يرتدى جلباب أبيض وفوقه عباءة ، وقد أطلق شاربه ووضع الاثنان إلى جوارهما كوب شاى ، وهو مشهد غريب بالنسبة للمسجد بشكل عام ، ويوحى أن البعض ، حتى ولو فى السينما ، يتعاملون مع بيوت الله وكأنها أماكن لإقامة الصفقات المالية ، أى أن جلال المكان هنا لا يتفق أبدا مع نوع الحوار الذى يدور فى المسجد .



أحمد زكى ، أبو بكر عزت فى "ضد الحكومة"



الأقــمــر

الفصل الخامس

أهل التقوى

خلق الله عز وجل البشر متدينين فى كل بقاع الأرض ، ولو لم ينزل الله دينه على العباد فإن هؤلاء الخلق سيخلقون لأنفسهم الأديان وآلهتهم الخاصة ، وتاريخ البشرية فى كافة هذه الشعوب تعكس علاقة الناس بآلهتهم، من الميثولوجيا اليونانية والديانات الفرعونية إلى الأديان غير السماوية فى شرق آسيا كالبوذية والمجوسية والكونفوشية . وقبل ذلك عبادة الطواطم ، ثم بعد ذلك الأوثان الضخمة الحجم ..

ولكافة هذه العقائد فى مختلف العصور والأماكن مؤمنون متدينون ، يرون فى الدين نوعا من الطوبية المنشودة ، وتتبلور فى علاقتهم بآلهتهم رغبة أكيدة فى الانصياع لأوامرهم وتعاليمهم ، فالله دائما رمز الخير وأتباعه دليل مؤكد على السير قدما فى طريق الخير ، والعصيان هو دليل التقدم فى طريق الشر .

إذن ، فالإيمان أصل فى الإنسان ، والخروج عنه حالات شاذة ، ويجب على هؤلاء الخارجين التوبة والرجوع إلى الله . كما أن الخير والشر أصل الصراع الدرامى فى تلك الأعمال التى يمكن أن يبدعها الإنسان سواء فى المسرح أو السينما . ومن هذا الصراع يتولد لدى البشر آلاف القصص وتتجدد الحواديت التى يشغف الناس برؤيتها .

وفـي أفـلام السـينما كثـيرا مـا يـرى النـاس أنفسـهم فـى صـورة هـؤلاء المتدينـين الأخيـار، وينفـرون مـن الأشـرار ، فهـم يعملـون ضـد تعـاليم الأديـان أيـا كـانت أسمائهـا . ولـذا فـان الشـخصية المتدينـة ، أو التـى تعمـل حسـب تعـاليم الديـن هـى فـى الغـالب موجـودة فـى أفـلام السـينما حتـى وإن لم نرهـا تمـارس الشـعائر الدينيـة الأساسـية . وتبـدو مؤهلـة لأن تكـون شـخصيات سـوية . ولـذا فهـى تجسـد لـدى المتفرجـين المشـاعر الطيبـة ، والسـلوك الحميـد، وتحـس بتعـاطف معهـا ، وهـى تقـف ضـد قـوى الشـر . وفـى قصـص الأفـلام المصريـة ، تعـاطف النـاس مـع البنـات المغلوبـات علـى أمورهـن ، ووقفـوا معهـن ونـاصروا الرجـل الـذى يقـف إلى جـوار كـل واحـدة منهـن ، كمـا كـره النـاس ، بالسـليقة ، كـل الرجـال الذيـن دبـروا المكـائد لهـؤلاء الفتيـات وشـعروا بالارتيـاح للنهايـة المأسـاوية لهـؤلاء الأشـرار .

والسـينما المصريـة ، بشـكل عـام ، يمكـن أن نقـول عنهـا أنهـا سـينما مؤمنـة ، لم تنـاصر الخـارجين علـى نواميـس العقـائد ، وكـانت مصـائر الخـارجين عليهـا دائمـا مأسـاوية ، سـواء الذيـن يرتكبـون الفحشـاء ، أو الذيـن يبتعـدون عـن طريـق الهدايـة . وهنـاك أمثلـة عديـدة علـى هـذا . وهـؤلاء الفاسـدين نراهـم فـى أحضـان اللهـو ، والخطيئـة ، وتصورهـم الأفـلام المصريـة تـائهين ، فهـم يعيشـون بـين الراقصـات ، والمحرمـات ، ومصـائرهم دائمـا معروفـة . ولم يحـدث أن وقفـت السـينما إلى جـوار أحـد مـن هـؤلاء ونـاصرتهم .

وقـد ظهـرت شـخصية المؤمـن التقـى الـورع فـى السـينما بمـا يليـق بهـا ، كمـا تصـدت فـى أفـلام أخـرى لهـؤلاء الذيـن يتسـترون وراء الأديـان ، ويسـتغلون الشـكل الخـارجى للتديـن لتحقيـق أهـداف تتنـافى فـى الأسـاس مـع الديـن . وفـى نفـس الوقـت فـان السـينما المصريـة لم يكـن دورهـا هـو الإصـلاح الاجتمـاعى بقـدر مـا هـو كشـف نمـاذج المجتمـع ، وهـى التـى لم تصنـع هـؤلاء المتسـترين بالأديـان ، أو الذيـن لديهـم ازدواجيـة سـلوكية بـين التديـن والخـروج عـن الديـن والقـانون الاجتمـاعى . ولـذا فإنهـا فـى مجمـوع أفلامهـا قدمـت كافـة النمـاذج التـى عرفناهـا فـى المجتمـع ، وسـوف نتحـدث فـى الفصـل السـابع مـن هـذا الكتـاب عـن صـورة حفظـة القـرآن فـى هـذه السـينما، وكيـف تعـاملت قصـص الأفـلام مـع الكثـير مـن هـذه الشـخصيات بمـا يتناسـب مـع مكانتهـا ، ودورهـا القيـادى فـى المجتمعـات التـى تعيـش فيهـا.

وقد خصصنا فى هذا الفصل الحديث عن المتدينين فى السينما . على أن نفرد أحاديث أخرى منفصلة عن المتسترين وراء الدين ، ووراء سلوكيات منافية لتعاليم العقيدة . أو ما يمكن أن نقول عنهم أشخاص لديهم ازدواجية بين ما يتطلبه منهم الدين وإغراءات الحياة.

وما نقصده فى هذا الفصل هم هؤلاء الأشخاص المتدينين الذين يتواءم سلوكهم العقائدى مع سلوكهم العام ، وهم متدينون بطبعهم . لا يمارسون الموبقات ، ويسيرون على هدى الناموس السماوى . كما أنهم يختلفون عن المعممين باعتبارهم لم يدرسوا فى جامعة دينية ، فليس كل المجتمع خريج المدارس الأزهرية أو الجامع الأزهر ، أو المدارس الكهنوتية المسيحية . ولكن هؤلاء الأشخاص يمارسون كافة شعائر دينهم ، وتتناسب سلوكياتهم مع ما تنادى به عقائدهم .

وأمامنا نموذجان واضحان تماما لهذا الأمر ، هما عبد الرحمن فى فيلم "سلاّمة" لأحمد بدرخان ١٩٤٥ ، وإبراهيم فى فيلم " ابن النيل " ليوسف شاهين عام ١٩٥٣. الأول عابد ناسك من عباد الرحمن ، متطهر ، يعيش وحده فى غرفته ، يمارس شعائر دينه، وكما نراه فهو يستيقظ ساعة الفجر كى يؤدى الفريضة حاضرا ، ولأنه ورع وتقى فهو محط احترام من الجميع ، ويسبب وجوده فى أى مكان هيبة ، وارتباك ، خاصة عندما يحضر إلى قصر ابن سهيل الماجن ، فتتوقف الموسيقى ، وأمور الخلاعة ، وهو فى البداية لا يحس بمشاعر الجارية سلامة المغنية التى اشتراها أبو الوفا ، ثم باعها إلى ابن سهيل . ثم يبدأ فى الانتباه إليها . وهو يحاول انتشال سلامه من العالم الموبق الذى تعيش فيه باعتبارها جارية . ورغم أن الخليفة هو الذى اشترى سلامة ، فان عبد الرحمن يحاول استعادتها وشرائها ، بل أنه يدخل فى معركة من أجلها ، وفى النهاية يموت من أجلها .

أما إبراهيم فى " ابن النيل " فهو أيضا عابد ناسك . نسمعه يتلو آيات القرآن الكريم. وهو الوجه الحقيقى والنقيض لشقيقه حميدة الذى يسهل عليه السقوط فى الرذيلة ، ويطمح فى الذهاب إلى المدينة من أجل تحقيق حلم طوبوى . وقد تولى إبراهيم تربية أخيه الأصغر ، فى غياب الأب المتوفى . وظل إلى جواره إلى أن صار شابا يافعا، يحلم بالرحيل إلى المدينة ، وهو يحاول تلقين الآيات القرآنية لحميدة . ويفسرها له .

خاصـة الآيـات التـى تحـذر مـن الخطيئـة والزنـا . وأيضـا الآيـات الخاصـة بالوفـاء بـالعهد . وبعـد أن يرحـل حميـدة إلى القـاهرة تاركـا وراءه ثقـلا شـديدا يتمثـل فـى زوجتـه زبيـدة (فـاتن حمامـة) التـى تصورهـا حميـدة قـد مـاتت . بينمـا كـانت حـامل . وهـو مثلمـا وقـف إلى جـوار أخيـه وتـولى تربيتـه . فانـه يقـف إلى جـوار زوجـة الأخ ، ويتـولى تربيـة ابنـه ثـم هـو يذهـب إلى المدينـة بحثـا عـن أخيـه حـين يجـد أنـه مـن الضـرورى أن يعـود حميـدة إلى بلدتـه والتعـرف علـى ابنـه . ويضطـر وهـو الشـخصية المتزنـة التـى لا تقـرب المحرمـات إلى دخـول البـارات التـى يرتادهـا أخـوه مـن أجـل العثـور علـى حميـدة واسـتعادته . ويفعـل مـا بوسـعه مـن أجـل إقنـاع أخيـه بـالعودة. وفـى البدايـة ينكـر حميـدة نفسـه عـن أخيـه ولا يواجهـه . حتـى إذا بـه يلقاه فانه يتـأثر بـه ، ويعـود معـه إلى مسـقط رأسـه .

* جسـد هـذه الأدوار ممثلـون بـأعينهم ، وقـد تكـرر ظهورهـم فـى هـذه الأدوار مـن فيلـم لآخـر ، وكمـا رأينـا يحيـى شـاهين الـذى قـام بـدور المتديـن الـورع فـى الفيلمـين السـابقين ، فانـه فـى أفـلام أخـرى يقـوم بشـخصية المثـالى كـاره الخمـر ، مثلمـا يـردد فـى فيلـم "نسـاء فى حيـاتى"، فـان حسـين صدقـى قـد أجـاد تجسـيد هـذا الـدور أيضـا فـى أفـلام مثـل "المصـرى أفنـدى" و "آدم وحـواء" و " معركـة الحيـاة " ١٩٥٠ وهـى أفـلام شـارك فـى كتابتهـا وقـام بإخراجهـا ، أى أنـه كـان يرسـم تلـك الشـخصية لتتوائـم مـع مـا يجسـده . فهـو فـى الفيلـم الأخـير يقـوم بـدور أحمـد المحـامى النـاجح الـذى يؤمـن بـالمثل العليـا ، وهـو متديـن عصـرى ، يمـارس شـعائر دينـه ، ولا يخـرج عـن الفـروض ، . ومثلمـا فعـل يوسـف شـاهين بعـد ذلـك فـى " ابـن النيـل " بـأن أوجـد تناقضـا بـين أخويـن ، فـان شـقيق أحمـد هنـا هـو فـاضل (محمـود المليجى) . وهـو إنسـان مـادى يؤمـن بسـلطان المـال ، وأحمـد يقـف فـى مواجهـة سـلوك أخيـه ، ففـاضل يفصـل أحـد عمـال المصنـع الـذى يعمـل بـه ، ويتـولى أحمـد الدفـاع عنـه. إلا أن العـامل يمـوت قبـل الفصـل فـى القضيـة . ويؤمـن أحمـد بـأن الديـن سـلوك وشـعائر . ومـن أجـل أن يكمـل نصـف دينـه يـتزوج مـن ابنـة العـامل وينجبـان الأبنـاء . ثـم هـو يرعـى أسـرة أخيـه فاضل بعد وفاته ، ويصمـد لمكـائد أرملـة فـاضل التـى تـدس المكـائد بـين أحمـد وزوجتـه .

وعمـلا بمنطـق أن المؤمـن مصـاب ، فـان حسـين صدقـى يعـرض أبطالـه الورعـين للعديـد مـن الامتحانـات الاجتماعيـة ، وتتـوالى عليهـم المصـائب والمتـاعب فيواجههـا بتقـواه ويخرج دائما منهـا منتصـرا وقـد حقـق هدفـه .

وقد رجع حسين صدقى إلى الكثير من النصوص الدينية ليحولها إلى أفلام بشكل مباشر . وغير مباشر . فمن وحى الآية الكريمة " الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الحياةِ الدُّنَيا " يقدم فيلمه " المصرى أفندى " عام ١٩٤٩ . وفيه يتحدث عن رجل لم يعترف بنعمة البنين واكتفى بنعمة المال ، وسرعان ما انتبه بعد أن تقدم به الزمن إلى خطأ رؤيته ، خاصة أنه فقد ابنه حسن . وهو يردد فى نهاية الفيلم موجها كلامه إلى الابن دون أن يعرف هويته، وذلك خوفا أن يمر هذا الابن بما اقترفته يداه : " أوع تكفر بنعمة ربنا . أنت عايش فى سعادة . ما تكفرش بيها لتشوف العذاب اللى أنا شفته .. وندمت بعد ما فات وقت الندم . ما تعترضشى على حكم ربنا . وأصبر وجاهد فى حياتك" . ثم يردد آية كريمة أخرى فى نهاية حواره "وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم" .

أما الممثل الأكثر شهرة فى تجسيد التقى والورع طوال تاريخه فهو عبد الوارث عسر . وهو فى أعماله أب عطوف ، متدين . غالبا ما يرتدى زى الشيخ ، لكنه ليس خريج للأزهر ولا يعمل بالوعظ ، وهو مؤمن با لله فى هذه الأدوار ، وهو فى كثير من الأفلام المؤمن المصاب الذى يدفع ثمن أخطاء الآخرين . ويتم إعدامه فى فيلم " صراع فى الوادى " ١٩٥٣ . لتهمة هو برىء منها ، كما أنه يدخل السجن ظلما فى فيلم "الملاك الظالم" ١٩٥٤ وتقوم أبنته بالدفاع عنه .

وقد ساعدت التركيبة الجسمانية للممثل على زيادة التعاطف مع أدواره ، كما أنه من أبرز الفنانين الذين يجيدون الإلقاء ، وخاصة الآيات الكريمة ، فاستطاع بما لديه من قوة تأثير أن يغير من سلوك المرأة التى تعاقدت مع إبليس فى فيلم "المرأة التى غلبت الشيطان" ليحيى العلمى ١٩٧٢ .

ويقول مرسى الشافعى فى مقاله عن عبد الوارث عسر فى مجلة الكواكب تحت عنوان " الرجل المستقيم " : " واستقامته كعود القصب تلمحها فى قوامه . فى صحته. فى أخلاقه . فى كل تصرفاته . استقامة القوام استمدها بعد طيش الشباب من الإيمان با لله والوفاء لتعاليم الدين . فكانت الصلاة التى أقبل عليها ثم عشقها . وأدى فروضها طول عمره فى مواعيدها . هى الرياضة المحببة إلى نفسه ، التى استقام معها عوده الفارع.

واستقامة الصحة استمدها أيضا من تعاليم دينه ، فهو لم يعرف عنه في حياته أنه أفرط في الخمر أو الميسر أو .. ، أو .. وهكذا وقي نفسه مغبة " الهلس " الذي يودي مبكرا بصحة الكثيرين من الفنانين . كل هذا في حد ذاته استقامة في الأخلاق تؤدي إلى استقامة في كل التصرفات . لهذا فأنا أحدد شخصيته عندما أسميه الرجل المستقيم " .

وحسبما كتب مرسي الشافعي ، فإننا أمام ممثل تماثلت أدواره في الحياة والسينما . وقد رأيناه في دور الشيخ الورع في فيلم " لحن الوفاء " حيث يثني الموسيقار العجوز عن موقفه العاطفي ، وينبهه إلى أن ما فعله خطأ ، وينصحه أن يترك الشباب لبعضهم يتزوجون كما شاء لهم الزمن أن يتحابوا . ومثل هذا الموقف بين الرجلين اللذين ينتميان إلى نفس الجيل يكون فاصلا في سلوك الأستاذ ، ويعيده مرة أخرى إلى عمله كموسيقار بارع .

أما فيلم "صراع في الوادي " ليوسف شاهين ، فإنه الرجل الورع الذي يحظى باحترام الجميع ، لكن رياض يدبر له خطة يتم إتهامه بقتل منافسه ، ناظر الزراعة في عزبة الباشا صابر أفندي الذي جسده عبد الوارث عسر ، رجل متدين صاحب مبدأ ، يتسق سلوكه مع تدينه ، ورياض حين يسعى للتخلص من الشيخ عبد الصمد ويتهم صابر أفندي بقتله ، انما يتخلص من اثنين من الخصوم يتسمان بتدين واضح وسلوك مناهض لتصرفاته الاجرامية والاستغلالية . ولذا فان الصدمة تتمثل في أن يتهم صابر أفندي في قتل صديقه الشيخ عبد الصمد .

وفي هذا الفيلم تتجسد شخصية الورع في طرفين . الأول هو المعمم عبد الصمد ، ثم في صابر أفندي ، وكما سبقت الإشارة ، فإن التدين هنا مرتبط بالسلوك، فالشيخ يشكك صديقه في نزاهته في موقف مواجهة ، ويعز على صابر أفندي ما يسمعه ، فتحدث المواجهه . وفيما بعد يقوم رياض بسرقة بندقية صابر. ويستخدمها في التخلص من الشيخ عبد الصمد . في اللحظة التي يقرر فيها صابر أفندي التوجه إلى صديقه لمصالحته .

وفي " المرأة التي غلبت الشيطان " ينجح الجنايني أن يغير من سلوك شفيقة التي تعاقدت مع إبليس لممارسة الشرور في الدنيا لمدة عشر سنوات . وقد تضخمت

تصرفات المرأة فى عالم الشر . فدمرت حياة الصحفى محمود ، ومخدومتها زيزيت . كما أنها تنتقم إلى كل من أساء إليها . ويدرك الجنايني مدى تغلغل الشر فى قلب تلك المرأة ، فيعمل على هدايتها ، ويقنعها أن الخلاص هو القيام برحلة إلى أرض الله المقدسة ، كما يقنعها بأداء الصلاة ، فهى طهارة للجسد والقلب والروح معا . وبالفعل فانها بعد أن تعود من الحج يمكنها أن تواجه إبليس، وتحرقه بقوة الإيمان ، ثم تسلم روحها بين يدىّ العجوز الذى جسده عبد الوارث عسر .

ومن الممثلين الذين جسدوا أدوار المرء الورع فى حياته الخاصة والسينمائية هناك حسين رياض وقد ساعدته أدواره كأب لأسرة صغيرة يعمل على ترابط أفرادها ويتصرف كقدوة لها ، وهو نموذج ثرى للأبوة . ويبدو ذلك واضحا فى دوره كمواطن ورع فى فيلم " فى بيتنا رجل" ، وهو رجل دين تقى فى فيلم " ليلة غرام " لأحمد بدرخان ١٩٥١ ، فهو يلتقط " ليلى " خريجة احدى الإصلاحيات ويرعاها ، ويجد لها عملا فى أحد مستشفيات المدينة ، وهو يرعى " ليلى " فى كل سلوكها ، فعندما يعرف أنها أحبت ابن أحد كبار الأعيان يذهب لمقابلة الأب ويقنعه بالموافقة على زواج الحبيبين. وفى "رد قلبى" هو أيضا الجناينى المتدين الذى يرتدى ثوب الشيوخ ويطلق لحيته على غرارهم ، وهو رب أسرة صغيرة يمكنه أن يفعل أى شىء من أجل سعادة أفرادها، فيذهب إلى الباشا ليطلب منه أن يزوج ابنته الأميرة إلى ابنه " على " . وعندما ينهره الباشا يفقد النطق ويلازم السرير . وفى لحظة تجلى رائعة تمتزج بهتافات الجماهير من أجل ثورة يوليو يعود إليه النطق مرة أخرى . وهو رجل دائم التسبيح يؤدى صلاته، وليس فى سلوكه إلا ما هو نموذج لأسرته ولأبناء القرية التى يعيش فيها .

كما أنه المواطن الورع أيضا فى فيلم "هدى" لرمسيس نجيب عام ١٩٥٩، وهو يرعى ابنة أخيه ، ويتولى علاجها . كما أنه محصل القطار حسين فى فيلم "رسالة إلى الله" ١٩٦١ الذى كادت ابنته أن تسقط من فوق مئذنة جامع ، ثم فقدت النطق وأصابها الشلل فى نصف وجهها الأيمن عقب حادث سيارة ، وهو يشعر بندم دائم لأنه كان سبب وفاة أحد الركاب الذين حاولوا الهرب منه حتى لا يقطع لهم تذكرة ، فسقط بين عربيتى القطار ، وهذا الأب المأزوم يتجه دوما إلى الله ويود أن يكتب له خطابا بناء على رغبة ابنته حين كانت صغيرة ، وهو يعتقد أن هذه الرسالة يجب أن تصل إلى الله فيضعها

فى مظروف ، وتصيبه حيرة فى أى صندوق بريد يضعها ، وهو يتردد على المساجد للدعاء لابنته حتى يتم شفائها فى النهاية . (راجع الفصل السابع عشر) .

كما أن حسين رياض هو الشيخ سلامة فى "وا إسلاماه" ، وهو صاحب دور وطنى وأخلاقى بارز . وقد جسد شخصية التقى فى أفلام تاريخية مثل " بلال مؤذن الرسول " و " بيت الله الحرام " و " رابعة العدوية " ولعل الذين شاهدوا أفلامه يعرفون الأبعاد الإنسانية التى ظهر بها فى أفلام أخرى بدا فيها المواطن التقى ، الذى يقف تبعا لسلوكه ومشاعره الدينية إلى جوار الآخرين ، مثلما فعل فى " أغلى من حياتى " و "ثورة المدينة" و " أرضنا الخضراء " .

ولكل ممثل تكرر ظهوره فى شخصية الورع دور يمكن الوقوف عنده ، وهناك أدوار بعينها لفاخر فاخر وابراهيم عمارة وعباس فارس ، أما عماد حمدى فقد أدى دور الورع فى شخصية "عامر وجدى" فى "ميرامار" لكمال الشيخ ، فهو الصحفى القديم المثالى فى مواقفه ، والآن بعد أن تخطى الستين ترك المهنة وتفرغ لقراءة القرآن الكريم بالإضافة إلى اطلاعه فى الثقافة العامة . وهو حسب رواية نجيب محفوظ شاهد على ما حدث فى البنسيون ، انه يتعاطف مع زهرة الريفية التى جاءت من محافظة البحيرة لتعمل بعد أن هربت من أسرتها ، ولذا فانه يقتطع من وقته لتلقين الفتاة بعض المعرفة ، وهو يشجعها على التعليم ، ويطلب منها أن تذهب إلى المدرسة لتمحو أميتها . وعندما تصدم الفتاة فى تجربتها مع سرحان البحيرى يقف من جديد إلى جانبها ويتتبع موقفها ويردد لها : " ثقى أن وقتك لم يضع سدى . فإن من يعرف من لا يصلحون له ، فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود " .

ويذكر لشكرى سرحان فى هذا الصدد دوره كشاب ريفى يدعى " إمام " فى " شباب إمرأة " لصلاح ابو سيف ١٩٥٦ . وهذا الشاب التقى يأتى من من قريته مغلفا ببراءة وتدين ، فلا يكاد يعرف شيئا آخر ، وهو ملىء بالفتوة والقوة، يستيقظ فى ساعة الفجر من أجل الصلاة ، ثم يجلس يتلو القرآن وبعض الأحاديث والأدعية مما يؤرق شفاعات ، تلك المرأة الملتهبة جسديا والتى تنجح فى إيقاعه فى

حبائلها . وعندما يحدث ذلك فان كافة تصرفاته الدينية لا تلبث أن تتفكك ، حتى يفكر ثانية فى العود على بدء ، بعد أن يقع فى الحب ويحس كم من الآثام تغلف جسده من خلال علاقته بشفاعات .

مثلما حدث فى الأدوار الرجولية ، فإن هناك ممثلات بأعينهن قد جسدن أدوار المرأة المتدينة ، وقد فرضت عليهم ذلك طبيعة الأدوار التى تكرر ظهورهن فيها مثل أدوار الأم ، وقد ظلت صورة الأم دائما كنموذج يحتذى به ليس لما تكنه من مشاعر فياضة تجاه أبنائها ، وانما لأنها نموذج للتدين والأخلاق . وهذه الصورة انحسرت فى أحسن حالاتها فى كل من فردوس محمد وأمينة رزق وزينب صدقى ، وإذا كان الممثلون الذين ذكرنا نماذج من أفلامهم قد نوعوا أدوارهم لدرجة التناقض ، فان أدوار المرأة غير الورعة أو الأم القاسية لممثلة من طراز فردوس محمد وأمينة رزق كانت قليلة للغاية ، فقد رأينا فردوس محمد فى دور إمرأة تتصابى فى فيلم " سفير جهنم " ليوسف وهبى ١٩٤٥ المأخوذة عن مسرحية فاوست . أما أغلب الأدوار التى عرفناها لها فإنها تمثل دور الأم التى ترعى أسرتها وتتصرف بمسئولية عنها . ويقول حسين عثمان فى مقال له [1] أنها "كانت فى حياتها الخاصة تعتبر نفسها " أماً " لجميع الممثلين والممثلات وكان يسؤها أن تسمع عن أسرة فنية مهددة بالانهيار . فكانت تسعى إلى إنقاذ هذه الأسرة وتتدخل فى محاولة إزالة أسباب الخلاف . معتبرة نفسها أما للزوج والزوجة . ونجحت عشرات المرات فى هذه المساعى" وقد لمعت فى دور الأم المتدينة فى "حكاية حب " و " شباب إمرأة " و " الأخ الكبير " و " نساء فى حياتى " و " هذا هو الحب " . .

أما أمينة رزق ، وهى أم لم تنجب فى الحياة فإنها أدت شخصية أم أخرى أكثر قوة وذات إرادة حديدية فى إدارة دفة أمور أسرتها . فهى تواجه المتاعب المتلاحقة بلا دمعة ، أو بكاء أو ولولة . وقد كتب عنها سعد الدين توفيق ، راجع كتاب كمال رمزى عن أمينة رزق أنها : " أحسن أم على الشاشة " أمينة فى أداء يختلف عن الروتين

(١) فردوس محمد ، أم بلا أبناء ، حسين عثمان ، مجلة الكواكب ٦ / ١٠ / ١٩٦٨ .

الـذى حبسـها فيـه المخرجـون أكـثر مـن ربـع قـرن" ولعـل أبـرز أدوارهـا فـى هـذا هـو "أعـز الحبـايب" و "بداية ونهايـة" و "أمهـات فـى المنفـى" و "أمـوال اليتـامى" و "سـنة أولى حـب" و "الشـموع السـوداء" و "أرملـة وثـلاث بنـات" وأيضـا الفيلـم الدينـى "الشـيماء" . [١]

* يـبرز دور الشـخصية المتدينـة بوضـوح أكـثر فـى المجتمعـات الصغـيرة شـبه المغلقـة مثـل القـرى والأحيـاء الشـعبية ، لكنـه موجـود أيضـا فـى المجتمعـات الأرسـتقراطية والثريـة. باعتبـار ان الهدايـة لا علاقـة لهـا بـالثروة أو بالمكانـة الإجتماعيـة . والقـوم الورعـون موجـودون بنفـس الدرجـات بـين كافـة الطبقـات . فشـخصية عـامر وجـدى فـى "ميرامـار" هـى لصحفـى سابق لديـه مكانـة اجتماعيـة وهـو ميسـور الحـال حتـى وإن تدهـورت ظروفـه إلى حـد مـا .

وفـى فيلـم " المصـرى أفنـدى " فـان هـذا الأخـير يثـوب إلى رشـده وتتنـامى لديـه المشـاعر الورعـة العميقـة ، وهـو فـى قمـة الوظـائف الإجتماعيـة . وفـى "زمـن حـاتم زهـران" لمحمـد النجـار ، فـان الأب (جسـده محمـد السـبع) يتصـدى لابنـه الإنتهـازى حـاتم زهـران .

والأب زهـران فـى هـذا الفيلـم هـو أسـتاذ الإقتصـاد الموجـه ، لكنـه ينتبـه فجـأة إلى توحـش الابـن حـاتم ، خاصـة فـى مجـال التجـارة . وهـذا الأب الـثرى هـو مـوروث لأسـرة تحمـل نفـس القيـم والمبـادىء . ويعتـبر حـاتم ، الـذى توحـش ، نموذجـا لشـاذا قياسـا إلى بقيـة افراد العائلة ، فـالأخ الأكـبر يحيـى قـد دفـع حياتـه أثنـاء حـرب اكتوبـر . أمـا الأب التـاجر فهـو ينتبه إلى أن ابنه حـاتم الـذى عـاد مـن أمريكـا يسـعى لصعـود إجتمـاعى أكـثر عـن طريـق خـداع الفلاحـين وطردهـم مـن الأرض كـى يبنـى مصنعـا لأدوات التجميـل .[٢]

ومحمـد السـبع هـو أحـد الممثلـين الذيـن اتسـمت أدوارهـم السـينمائية وقـد اقـترنت هـذه الأدوار بسـلوك الممثـل . وفـى " زمـن حـاتم زهـران " كـان نموذجـا حيـا للرجل المتديـن ، إنـه الأب الـذى فقـد أحـد ولديـه فـى الحـرب ، ولا يريـد أن يفقـد الثـانى مهمـا كـان السـبب لكنـه يحـس أنـه قـد فعـل ذلـك فـى زمـن الانفتـاح الـذى سمـى باسـم ابنـه .

---

(١) أمينة رزق ، كمال رمزى ، منشورات مهرجان القاهرة السينمائى ، ١٩٩٣ .

(٢) أمينة رزق ، كمال رمزى ، منشورات مهرجان القاهرة السينمائى ، ١٩٩٣ .

* هـذا المؤمن الـورع ، هـو دائمـا مصـاب ، يتعـرض للمتــاعب ، والمخــاطر . وتـزداد معاناتـه ، كمـا سـبقت الإشـارة ، موجـود فـى كافـة الأديـان ، ومـن الشـخصيات المسـيحية المتدينـة هنـاك " هـدى " فـى فيلـم " الراهبـة " ، وأيضـا الأسـرة المسـيحية فـى فيلـم " لقـاء هنـاك" ، والأسـرة المسـيحية البسـيطة فـى فيلـم " اسـكندرية ليـه " و "حدوتـه مصريـة " و "الشـيخ حسـن " و " شـفيقة القبطيـة " .

وفـى هـذا الفيلـم الأخير ظهـرت أمينـة رزق بـدور والـدة شـفيقة القبطيـة وهـى إمـرأة ورعـة تقيـة ، تتـولى تربيـة حفيدهـا عزيـز الـذى تركتـه أمـه شـفيقة وهـو صغـير ، وتحولـت إلى راقصـة شـهيرة . وهـذه الأسـرة القبطيـة ترفـض تمامـا أن تتحـول ابنتهـا إلى راقصـة ، وأن تـترك منزلهـا فـى شـبرا كـى تصبـح فنانـة شـهيرة ، وليـس هـذا فقـط هـو موقـف أم شـفيقة ، بـل هـو أيضـا موقـف الأب (فـاخر فـاخر) الـذى لا يـود أن يسـمع باسـم ابنتـه التـى وضعـت شـرفه فـى الوحـل أمـام الجـيران ، إذن فهـذه أسـرة متدينـة ، تفهـم جيـدا أن هـروب الابنـة وتحولهـا إلى الرقـص هـو عمـل مشـين فـى حـى شـعبى تسـكنه أعـداد كبـيرة مـن الأقبـاط ، ولـذا فقـد قـام الأب بطـرد ابنتـه التـى غسـلت اسمـه فـى الوحـل ، وأخبرهـا أنـه اعتبرهـا ميتـة ، وعندمـا تعـود شـفيقة إلى مـنزل شـبرا بعـد سـنوات مـن هجـران البيـت ، فإنهـا تقـدم لأسـرتها بعـض المـال مـن أجـل أن تقـوم الأم بتربيـة عزيـز . لكـن هـذه الأم ترفـض ان تـأخذ النقـود ، وتعلـن لابنتهـا شفيقة أنهـا تؤيـد موقـف الأب ، أى أنهـا قـد نسـت اسمهـا تمامـا .

وفـى مشـهد تـال ، فإننـا نـرى رجـلا فقـيرا يقـف علـى بـاب القصـر الـذى تملكـه شـفيقة. وتعلـن بهيـة الخادمـة لشـفيقة أن رجـلا يطلـب مسـاعدة علـى البـاب ، فتعطيهـا شـفيقة عشـرة جنيهـات ، تحتفـظ بهـا الفتـاة لنفسـها ، وسـرعان مـا نفهـم أن ذلـك الفقـير الـذى جـاء إلى القصـر لم يكـن سـوى والـد شـفيقة الـذى جـاء يحـذر ابنتـه مجـددا مـن الاقـتراب مـن داره ، لأن الشـرفاء وحدهـم هـم الذيـن يدخلـون هـذا البيـت .

لقـد كشـفت هـذه الأحـداث أن البيـت القبطـى يرفـض تمامـا كـل خـروج عـن المألوف، وانـه بيـت متديـن يفخـر بـه صاحبـه ، حتـى وان كـان فقـيرا مثـل والـد شـفيقة ، إنـه موطـن للشـرف . لا يدخلـه أمثـال هـذه الخارجـة عـن ناموسـه .



أمينـــــة رزق



حسيــن ريــاض



عبــاس فــارس

الفصل السادس

عقلانيون ... أم ملاحدة

سعت السينما المصرية دوماً أن تؤكد إيمانها ، وذلك بمجادلة الملحدين، والذين ينتابهم الشك الديني لأسباب مختلفة ، بأن حاورتهم ، ولم تعطهم ظهرها ، كما قدمتهم في أفلام عديدة وهم يمرون بحالات الشك ، ثم كيف يتوصلون إلى الإيمان العميق . ومن خلال الحوارات العقلية مع أشخاص مؤمنين، أو من خلال التجربة الإنسانية التي تؤكد لهم وجود الله .

وقد تباينت أشكال هؤلاء المصابين بالشك ، بل وأسباب هذا الشك ، والبعد عن الدين ، فمن سبب علمي ، إلى سبب شخصي ، أو عاطفي ، أو لموقف معرفي، وهناك فرق واضح بين هداية هؤلاء الملحدين في الأفلام المصرية ، وبين هداية الضالين سلوكياً، والخارجين عن القانون ، ومن إليهم . فالملحدون يستخدمون العقل ، والجدل، والمنطق ، أما الضالون ، في حالة ضلالة روحية ، فيسهل تحولهم إلى الإيمان العميق من خلال التجربة الإنسانية أكثر ، أما المصاب بالشك فيحتاج إلى كلا البرهانين معاً: العقل، والتجربة ، حتى يتأكد تحوله إلى الإيمان ، وحتى يكون ذلك مقنعاً للمتفرجين . وخاصة الذي يؤمن بدور العلم وأهميته في تطور المجتمع بالإضافة إلى المثقف المفكر الذي نهل من شتى مجالات المعرفة ، ولم يقف عند حدود وجه واحد من هذه المعرفة .

ولـذا فـان حديثنـا هنـا لـن يكـون عـن الهداية التى تحـدث للكثير مـن أبطـال السـينما، أو التحـول ، أو مـا يسـمى بـالخلاص DELIVERANCE وهـى أسـاس أى عمـل درامـى. ولكننـا سنركز على الأفـلام التى حدثت فيهـا هـذه الهداية لهـؤلاء المصابين بالشـك لأسـباب مختلفة . وأمامنـا مجموعـة مـن الأفـلام سـنقصر حديثنـا عليهـا هـى : " لقـاء هنـاك " لأحمـد ضيـاء الديـن ١٩٧٦ ، و " الأخـوة الأعـداء " لحسـام الديـن مصطفـى ١٩٧٥ ، و "قـاهر الزمـان" لكمـال الشـيخ ١٩٨٦ ، و " الملائكـة لا تسـكن الأرض " لسـعد عرفـه ١٩٨٨ (عـرض الفيلـم تجاريـاً عـام ١٩٩٥) ، و " قنديـل أم هاشـم " لكمـال عطيـة ١٩٦٨ . أمـا فيلـم "رسـالة إلى ا لله" فسـوف نعـرض لـه فصـلاً مسـتقلاً .

ولأن الشـك مرتبـط فـى أغلـب الأحـوال بالإحسـاس بالعدميـة ، والتصـرف بمـا يناسـبها ، فـان هنـاك أفلامـاً كثـيرة عـاش أبطالهـا فـى حالـة لا جـدوى وعـدم تـواءم مـع المجتمـع وأفكـاره ، مثلمـا رأينـا فـى " شـحاتين ونبـلاء " لأسمـاء البكـرى ١٩٩١ ، ورغـم ذلـك فـان هـذه الشـخصيات الرئيسـية لا يهمهـا كثـيراً أن تعـبر عـن فكرهـا الدينـى ولا الثقـافي ولا الاجتمـاعى، بـل هـى تجـد الأمـان فـى العزلـة التامـة عـن المجتمـع وعـدم الحديـث فـى شـئونه أو مـا يحركـه .

وأبطـال الأفـلام الخمسـة التـى نحـن بصددهـا ، وغيرهـا مـن الأفـلام تنـاقش نفـس الموضوعـات ، مرتبطـون بـالعلم والمعرفـة . وهـم يعيشـون فـى مجتمـع مؤمـن ، ممـا يسـتدعى المجابهـة والتحـاور الدائـم ، وهـؤلاء الأشـخاص هـم عبـاس طـالب الهندسـة فـى " لقـاء هنـاك " ، ودارس الفلسـفة والمؤلـف شـوقى فـى " الأخـوة الأعـداء " ، والدكتـور حليـم صـبرون العـالم الـذى يسـعى إلى حفـظ الإنسـان فـى حضانـات فـى " قـاهر الزمـن " والطـالب " علـى " فـى "الملائكـة لا تسـكن الأرض"، والدكتـور إسمـاعيل فـى " قنديـل أم هاشـم " .

وبـالنظر إلى المهـن التى يمتهنونهـا ، فإنهـا العلـم فى أغلبهـا أو الفكـر ، مثـل الدكتـور حليـم صـبرون ، فهـو فى المقـام الأول رجـل معمـل ، وهـو لا يؤمـن بـالعواطف الإنسـانية، وقـد انعكس ذلـك أيضـا على ابنتـه زينـب التى تسـاعده فـى التجـارب المتطـورة . وبالتـالى فانه فـى نظـر مسـاعد المعمـل المتديـن رجـل يعمـل ضـد إرادة الديـن ، وهـذا المسـاعد هـو الـذى

يدمر الحضانات فى نهاية الفيلم ، حيث يرى أن الدكتور صبرون يحاول إطالة أعمار البشر ، وأن الله سبحانه وتعالى هو الذى يحيى ويميت .

أما طالب الهندسة عباس سلطان فى " لقاء هناك " فيؤمن بالعلم طريقاً لحرية الفرد، وهو كثيراً ما يتساءل عن معنى وجود المطلق ، ويعتبر أن العقيدة قيد على حريته فى البداية ، ولا شك أن دراسته للهندسة تؤثر على تفكيره . وفى " قنديل أم هاشم " نرى الدكتور إسماعيل الذى درس فى الغرب . وهو من سكان حى السيدة زينب ، كثيراً ما خرج إلى المسجد قبل سفره ، لكن زيارته إلى نفس المسجد عقب عودته تختلف فقد شهدت له جامعات أوربا بالتفوق النادر والبراعة الفذة . وهو يردد حسب النص الأدبى كثور هائج قائلاً : " أهى دى أم هاشم بتاعتكم هى اللى ح تجيب للبنت العمى ، ستزون كيف أداويها فتنال على يدىّ أنا الشفاء الذى لم تجده عند الست أم هاشم" .

وفى " الأخوة الأعداء " نرى شوقى الكاتب المادى فى تفكيره ، قارئ الفلسفات المادية ، وهو يؤلف الكتب التى لا تؤثر فقط فى القراء ، بل لدى أخيه غير الشقيق حمزة الذى يعجب بما يردده ، فى كتبه " إذا لم يكن الله موجودا فكل شئ مباح" .

وفى " الملائكة لا تسكن الأرض " فإن " على " لم يمر أبدا بمرحلة الشك ، ولم يخرج أبداً على ناموس السماء ، بل أن فكرة الحلال والحرام تطارده دوما ، ولكن سلوك أبيه يجعله فى مرحله قلق بين ممارسة شعائر الدين أو الابتعاد عنها ، فهو على سبيل المثال عندما يقترب من ابنة عمه التى يحبها ، ويقبلها قبلة خاطفة ، فانه يعذب نفسه ، ويعذب فتاته لأنها دفعته دون أن تقصد أن يفعل ذلك مما يدل على أن للفتى شعور متنامى لمسألتى الحرام والحلال ، ومن أجل أن يكفر عن ذنبه ، فانه يتجه إلى الشيخ الذى ينتظره، بعد صلاة الفجر ، ويعترف له بما فعله من إثم ، وعلى الفور فان الشيخ يصفعه بقوة ، وهو يردد فى جهامة : " معصية .. معصية يا كافر" .

رغم أن الله سبحانه وتعالى ، وهو التواب الغفور ، يتقبل المغفرة من العصاة التائبين ، لكن هذا الشيخ لا يتقبل التوبة وتتنامى لدى " علىّ " مشاعر الاضطهاد،

فيبتعد لبعض الوقت عن الدين نتيجة لسلوك من يفهمونه بشكل خاطئ ، وليس للدين نفسه .

* أمام هؤلاء الأشخاص دائما يوجد ما يسمى بالمعادل المتدين ، مهما كانت أشكال هذا التدين ، ففي المجتمع الذى يحوط عباس حمزة ، فان هناك الكثير من المؤمنين، الأب، والأم ، بل هناك أيضا والد حبيبته القبطية ، وهناك أيضا صديقه " شعبان " ، فهو رجل يتردد على علب الليل ويصادق راقصة ، وفى نفس الوقت يمارس شعائره الدينية كالصلاة والزكاة والصوم . وأمام هذه المستويات من التدين يقف عباس فى حيرة، باعتبار أن الشك قلق ، وحيرة، وعدم وقوف فوق أرض صلبه ، ووسط هذه الدرجات من التدين يحس عباس بأنه لابد أن يصل إلى قرار ، وكما نعرف فان له عدة متاعب عاطفية تؤخر من بلوغه الهداية التى توصل إليها .

وفى " الأخوة الأعداء " فان المعادل لشوقى هو شقيقه أحمد الذى يعمل مدرسا ويسعى إلى تصفية الخلافات بين أبيه وأخيه توفيق ، وهو فى النص الأدبى الذى كتبه دوستويفسكى يعمل قسا . وفى الفيلم يرتدى ملابس سوداء أقرب إلى الكاهن أو القس، ويبدو أحمد هنا بمثابة الأخ المتوازن المؤمن الذى يكسب ثقة الجميع داخل أسرته وخارجها .

أما إسماعيل الذى يسكن حى السيدة زينب ، فانه يعيش بين والديه المتدينين، وهو ليس مصابا بداء الشك ، قدر ما هو مؤمن بالخرافات التى يلصقها البعض بالدين، مثل تأثير زيت قنديل المسجد على شفاء ابنة عمه فاطمة الزهراء من العماء ، ويقول الكاتب فى الفصل الثانى متحدثا عن إسماعيل فى الرواية : " وكذلك نشأ إسماعيل فى حراسة الله ثم أم هاشم . حياته لا تخرج عن الحى والميدان .. " وهناك خادم المقام الشيخ درديرى الذى ينظر إليه إسماعيل فى قلق ، وهذا الرجل تأتى إليه ، " نسوة ورجال يسألونه شيئا من زيت قنديل أم هاشم ، لعلاج عيونهم أو عيون أعزائهم ، يشفى الزيت المبارك من كانت بصيرته وضاءة بالإيمان ، فلا بصر مع فقد البصيرة ، ومن لم يشف فليس لهوان الزيت ، بل لأن أم هاشم لم يسعها بعد أن تشمله برضاها ، لعله

عقـاب لآثامـه ، ولعلـه هـو لم يتطهـر بعـد مـن الرجـس والنجاسـة ، فيصـبر ، وينتظـر ويـتردد علـى المقـام ، فـإن كـان الصـبر أسـاس مجـاهدة الدنيـا ، فإنـه أيضـا الوسـيلة الوحيـدة للآخـرة " .(١)

ووالـدا إسمـاعيل فـى الفيلـم متدينـان ، وحسـب ملخـص الفيلـم المنشـور مـع دعايـة الفيلـم فـإن إسمـاعيل يقـول لـه أبـوه قبـل سـفره : " وصيتـى أن تعيـش فـى بـلاد بـره كمـا عشـت هنـا ، حريصـا علـى دينـك وفرائضـك ، شـاب مؤمـن يحـب النـاس ويؤمـن بهـم " ، أمـا عندمـا يـدور الحديـث عـن الدولـة العصريـة فلابـد أن يتعـرض للعلـم والإيمـان ، فبـدون العلـم لا يمكـن أن تقـوم دولـة عصريـة ، وبـالعلم وحـده تصبـح الدولـة العصريـة دولـة بـلا إيمـان ، وهـذه مشـكلة . أن يتوافـق العلـم والإيمـان " . وفـى النهايـة بعـد أن يتـوه إسمـاعيل فإنـه يعـرف أن الإيمـان ضـرورى حتـى تتحقـق معجـزات العلـم . فيخلـق هـذا نـوع مـن التوافـق بـين الاثنـين ، ويقـوم صلـح حقيقـى بينـه وبـين نفسـه .

وبالنسـبة للأطـراف المحيطـة بــ " علـىّ " فـى "الملائكـة لا تسـكن الأرض" فـإن الأب متديـن ، ولكنـه يحـاول أن يدفـع ابنـه للديـن بالقسـوة ، وليـس بالاقتنـاع، أمـا المعـادل لـه ، فهـو صـابر (سـعيد صـالح) صديقـه الـذى يدفعـه إلى المزيـد مـن التشـرد والضيـاع ، ويـأخذه إلى الحانـات وعلـب الليـل وبيـوت الدعـارة ، ويرفـض " علـى " الانصيـاع فـى البدايـة ، ويصبـح كـالثور الهـائج فـى متحـف الخـزف، ويفتـح الأبـواب علـى العرايـا رجـالا ونسـاء ، ويفـر هاربـا، ولا شـك أن صـابر هـو الـذى يجذبـه إلى عـالم البـلاء ، ولكـن علـىّ لا يميـل إلى هـذا العـالم مثلمـا سـبقه عبـاس وان كـان يشـبهه فـى سـلبيته الشـديدة فـى مواجهـة الأمـور الجسـيمة ، خاصـة تجـاه حبيبتـه .

* هنـاك دائمـا قصـة حـب وراء كـل هـذه الحـالات العقلانيـة فـى حيـاة أغلـب الشـخصيات الأساسـية التى يصيبهـا الشـك ، فمـن أجـل فاطمـة درس إسمـاعيل طـب العيـون

(١) قنديل أم هاشم ، يحيى حقى ، سلسلة أقرأ ، العدد ٦٥ ص ٢٥ .

حتى نبغ فيه ، وغاب سبع سنوات عاد بعدها طبيبا متفوقا ، وفى الرواية فإنه يسافر إلى أوربا للدراسة لأن كلية الطب فى مصر لم تفتح له أبوابها . وفى حياة إسماعيل بالرواية فتاة ليل تدعو له بالتوفيق قبل أن يسافر ، أما فى الفيلم فان أباه يخطب له ابنة عمه التى تعيش معهم فى البيت ، وعندما يعود تتركز مشكلته فى أن المرض اشتد بعينى ابنة العم وكانوا يعالجونها بزيت من القنديل الذى ينير ضريح مسجد السيدة زينب ، وهناك امرأة ثالثه فى حياة إسماعيل التقى بها أثناء سفره فى الخارج ، ولذا فانه يُصدم عند عودته ويرى فاطمة أمامه : " يصرخ بأنها قروية من أعماق الريف ، هل هذه هى الفتاة التى سيتزوجها ؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده ، وينكث عهده ، وما لها معصوبة العينين ؟ فهى ترفع ذقنها لتستطيع أن ترى وجهه . لم يدعها الرمد منذ سافر وساء حالها يوما بعد يوم " .

وتصبح مشكلة مواجهه الجهل بالمعرفة ، والعلاقة بين العلم والإيمان ، ليست مجرد قضية فكرية مجردة يمكن أن تعتمل فى داخل إسماعيل ، بل هى تجربة ذاتية وقضية خاصة . فالمريضة ستصير زوجته والمرض يتفاقم فى عينيها ، لذا فهو يحطم القنديل ويهجم عليه رواد المسجد يريدون الفتك به بتحريض من درديرى ، حارس المسجد المستفيد من المترددين عليه للتبرك بالزيت واستخدامه مقابل مبالغ من المال .

" هرب إسماعيل من الدار ، لم يستطيع الإقامة فيها ، وفاطمة أمامه وعماها دليل على عماه ، عيون أبيه وأمه تلومانه ، ما الذى حدث ؟ لماذا أخفى أنه لا يفهم شيئا ؟ أين يذهب ؟ لم يبدأ بعد عملا " .

وفى " لقاء هناك " هناك أيضا أكثر من امرأة من حول عباس فى نفس الوقت ، الأولى إيفون حبيبة الطفولة ، والثانية ليلى ، الطالبة الجامعية التى تجيد الجدل معه ، وهذه العلاقة المزدوجة تزيد من قدرته على الشك ، فهو يحاول إثبات أن العقيدة لا تتنافى مع الحب ، بل هو يحاول الاقتراب من إيفون، ويبعد تماما الحاجز الدينى . أما ليلى فهى تدرس الفلسفة ، ورغم ذلك فهى مؤمنة

وتناقش ابن عمها فى معنى الوجود ، والإيمان ولكنها لا تصل معه إلى اليقين ، فهو يتأمل الوجود باحثا عن الله ، وينتهى به تأمله أن الكون تسيره الطبيعة ، وأن للإنسان قلب يتحرك فإذا توقف توقفت الحياة بالتالى .

وتزداد علاقة عباس بابنة عمه ، بعد أن يهرب من بيت أبيه عقب إكتشاف هذا الأخير علاقته بإيفون ، وفى منزل العم تبدأ الحوارات الساخنة ، وعندما تدخل إيفون الدير، عقب الإحساس بالإحباط ، فإنه يلجأ بشكل تلقائى ودون تفكير إلى البديل ، إلى ليلى والتى تكون آلامها أثناء الولادة سببا لتحول مفاجئ ، وإحساس بأهمية الإيمان .

وفى حياة " علىّ " فى " الملائكة لا تسكن الأرض " علاقة تكشف سلبيته . والحبيبة هنا هى أيضا وللمرة الثالثة ابنة عمه أمينة (بوسى) والحب متولد بين الاثنين منذ الصغر، ويشعر الفتى أن تربيته المتزمتة تقف حائلا بينه وبين الفتاة ، وأمينة هى صورة مركبة تجمع فى بساطتها بين إيفون وليلى . وان كانت لم تتلق نفس القسط من التعليم ، لكنها على ثقة بنفسها ، وبتربيتها ، وتعتبر أمينة مقياسا لدرجة سلبيته ومرآة لسلوكه ، وهو عندما يعتدى عليها فإنها تصفعه كى ينتبه إلى نفسه ، ويردد ما يعنى أنها من ضمن متاعبه " أنت وأبويا وسيدنا " . وكما كتب رمزى فى مجلة " فن " إنها عناصر القهر الثلاثة التى تنازعت نفسه ، فأرهقتها ودمرتها ، ووأدت أحلامه الصغيرة فى أن يكون الشاطر علىّ " .

وقد لا تكون هذه السمة موجودة فى فيلم " قاهر الزمن " حيث تعمد كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب ، الذى أضاف شخصية الفتاة زين ، أن بينها وبين كامل أى علاقة عاطفية ، وقد عبر مؤلف الرواية نهاد شريف مرارا عن هذا القصور فى السيناريو ، وتمنى لو كان هناك حب ما بين كامل وزين ، فقد الشغل الدكتور حليم صبرون بمهامه العملية ، واستهلك الكاتب حواره فى النقاش حول العلاقة بين العقيدة والعلم . وأضاف شخصية مساعد المعمل الذى قام بتحطيم التجربة فور نجاحها وقتل الدكتور حليم صبرون .

وفـى فيلـم " الأخـوة الأعـداء " لم تكـن شـخصية شـوقى هـى الشـخصية الرئيسـية ، بـل كـانت توفيـق الـذى فـى حياتـه قصـة حـب أخـرى ، بـين خطيبتـه عـايدة، وعشـيقة أبيـه لـولا . لكـن شـوقى يبـدو مؤثـرا فـى حيـاة أسـرته خاصـة أخيـه غـير الشـرعى ، والـذى يـردد : " إن لم يكـن الله موجـودا فكـل شـىء مبـاح " ، وشـوقى هـو الـذى يواسـى عـايدة بعـد أن انفصلـت عـن أخيـه .

* اغلـب هـذه الأفـلام مـأخوذة مـن نصـوص أدبيـة عربيـة وعالميـة ، وفـى هـذه النصـوص تنعكـس علاقـة الكـاتب الجدليـة بالحيـاة ، وخاصـة روايـة "الاخـوة كارامـازوف" التـى تم اقتباسـها عـن دوستويفسـكى . وهـى روايـة تنـاقش مسـألة العلاقـة بـين العقيـدة والإنسـان ، وخاصـة الفصـل الشـهير " النبـى " . وقـد تصـدى لكتابـه السـيناريو نـاقد معـروف بوجهـة نظـره ، وأكسـاء فكـره وهـو رفيـق الصبـان ، أمـا " لقـاء هنـاك " فهـو مـأخوذ عـن روايـة لـثروت أباظـة ، وفيهـا أيضـا الجـدل الفكـرى حـول العلاقـة بـين العلـم والإيمـان ، لكـن روايـة "قـاهر الزمـن " تخلـو تمامـا مما سمعنـاه فـى الفيلـم مـن حـوار بـين عـدة أشـخاص حـول العلاقـة بـين الديـن ، وتجربـة تجميـد البشـر لعـدة سـنوات داخـل حضانـات ، كمـا أن روايـة "قنديـل أم هاشـم" منشـورة لأول مـرة عـام ١٩٤٤. وقـد كتبهـا يحيـى حقـى وهـو فـى الخامسـة والثلاثـين مـن عمـره . وهـى روايـة قصيرة تعكـس فكـر الكـاتب وتجربتـه بـين ثقـافتين أمـا روايـة "شـحاذون ومعـتزون" لالبـير قصـيرى فقـد عكسـت موقـف ثلاثـة مـن المثقفـين مـن الحيـاة هـم " جوهـر " والكـردى " "ويكـن" .

* الشـك فـى هـذه الأفـلام حالـة رجوليـة متعلقـة بـالرجل فـى المقـام الأول دون المـرأة ، بـل هـى مرتبطـة بشـباب صغـار ، وقـد قـال يحيـى حقـى يومـا فـى أحـد أحاديثـه الصحفيـة أن الشـك مرتبـط بسـن الشـباب المبكـر ، وقـد انعكـس ذلـك فـى شـخصية عبـاس فـى " لقـاء هنـاك " ، و " علـى " فـى "الملائكـة لا تسـكن الأرض". أمـا شـوقى والصحفـى كـامل ، والدكتـور إسمـاعيل ، فهـم أكـبر سـنا مـن مرحلـة الشـك ، ومـن المعـروف أنهمـا فـى مرحلـة اليقـين ، وكمـا سـبقت الإشـارة ، فـان كـامل لم يمـر بهـذه المرحلـة ، ولكنـه دخـل فـى حـوار مـع الدكتـور صـبرون ، أمـا إسمـاعيل فقـد وجـد نفسـه يواجـه المؤمنـين بأهميـة زيـت القنديـل فـى عـلاج الأمـراض بواقـع مهنتـه ، ومـا تعلمـه فـى أوروبـا لسـبع سـنوات .

* ولذا فالشك في كل هذه الأفلام ، وحالة الإلحاد ، هي أحداث عابرة ولابد من الوصول إلى اليقين في النهاية ، وذلك من خلال أزمة إنسانية يمر بها كل شخص يجد نفسه في حاجة إلى قوى أعلى للوقوف بجانبه ، مثل حاجة عباس أن يقف الله إلى جوار زوجته وييسر ولادتها العسيرة ، وأيضا مثل شوقي الذى انتزع اعتراف حمزة أنه قاتل أبيه القرمالى ، لكنه لم يستطع أن يقنع المحكمة بأن أخاه توفيق برئ من دماء الأب، ولأنه يدرك أن الحقيقة نسبية ، وأنها رغم وجودها ، فإن الكثيرين لم يتوصلوا إليها فانه يثور في قلب المحكمة وهو يدافع عن أخيه ويعلن أن الله موجود . أما إسماعيل فانه يمر بحالة من القلق والشك عقب مقارنته بين حياته في أوربا وبين أسلوب الحياة في حي السيدة زينب . ويردد أنه لو أسلم نفسه لهذا المنطق لأنكر عقله وعلمه . فمن يستطيع أن ينكر حضارة أوربا وتقدمها . وذل الشرق وجهله ومرضه ، ولذا فان إسماعيل في البداية، يفكر في العودة إلى أوربا . وعندما يأتي شهر رمضان لم يخطر بباله أن يصوم . ويكون سؤاله الهام : لماذا خاب ؟

" لقد عاد من أوربا بجعبة كبيرة مشحونة بالعلم عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة ، ليس لديها جواب ، هي أمامه خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت في يده فجأة " .

وفي وسط لحظة استثارة عقائدية يتأمل القنديل ويتعامل ككائن حي معه ، ففي داخل المسجد " يرى القنديل يضيء كالعين المطمئنة التي رأت ، وأدركت ، واستقرت ، خيل إليه أن القنديل وهو يضيء " يومئ " إليه ويبتسم . " وجاء الشيخ درديري يسأله عن صحته وأخباره ، فيميل عليه إسماعيل يقول :

– هذه ليلة مباركة يا شيخ درديرى ، أعطني شيئا من زيت القنديل .

– والله أنت بختك كويس ... دى ليلة القدر؟ وليلة الحضرة كمان .

ويتحدث يحيى حقي عن مصير بطله فيقول في الفصل ١٢ من الرواية [١]

" وعاد من جديد إلى عمله وطبه يسنده الإيمان ، لم ييأس عندما وجد الداء متشبثا قديما . يجادله بعناد ولا يتزحزح . ثابر واستمر ، ولاحت بارقة

(١) مرجع سابق .

الأمـل . ففاطمـة تتقـدم علـى يديـه يومـا بعـد يـوم . وإذا بهـا تكسـب فـى آخـر العـلاج ما تأخرتـه فـى مبدئـه ، فهـى تقفـز أدواره الأخـيرة قفـزا " .

" ولما رآها ذات يوم أمامه سليمة ، فى عافية ، فتش فى ذهنه وقلبه عن الدهشة التى كان يخشاها فلم يجدها " .

فالشك هنا أزمة عابرة ، ولابد أن تنتهى فى السينما المصرية ليحل محلها الإيمان، وليدخل هذا المصاب بالشك فى زمرته ويصبح إنسانا سويا لا يخرج عقائديا عن أقرانه .

* لبذور الشك مكانة فى طفولة صاحبها ولأسلوب التربية التى تربى بها . فباعتبار أننا أمام شخص يميل منذ طفولته إلى الاستقلال بذاته ، فإنه يصطدم مع أب متعجرف يتسم بالقسوة ، ينفره من الأشياء أكثر مما يجذبه إليها ، ومن أهم هذه الأشياء العقيدة ، وفى " لقاء هناك " توجد إشارة إلى طفولة عباس ، فالأب حمزة حريص تماما على تربيته دينيا ، فيحفظه القرآن الكريم ، ويدفعه إلى تأدية الصلوات فى مواعيدها ويجبره أن يذهب معه إلى المسجد عملا بالحديث الشريف الذى يطلب من المؤمنين أن يضربوا الأولاد من أجل الصلاة :

"علموهم لسبع واضربوهم عليها لعشر " ، ويصاب الطفل بعقدة خاصة نتيجة لإرغام أبيه أن يقوم بهذه الشعائر قهرا ، ودون الإقناع وإعطاء فرصة الاختيار .

وتلازم عباس هذه الظروف ، وهو يشب ، فالأب دوما هو الشخص الذى يتسم بنفس الصفات حيث تثور ثائرة الأب ، عندما يعلم ابنه يحب جارتهم المسيحية ويعنفه بشدة مما يدفع عباس إلى اللجوء إلى منزل عمه .

كما أن "على " يعيش فى ظروف متشابهة " فالأب يوقظ ابنه الطفل فى ساعة مبكرة من الصباح ، ويضع رأسه تحت الحوض كى يتوضأ ويذهب معه لصلاة الفجر وهناك شيخ يسميه الفيلم "سيدنا "ملئ أيضا بالقسوة وهو يختلف عن إمام المسجد الذى يقبل التوبة ويرى أنه لا مجال للبشر فى محاسبة البشر .

وفى طفولته يرى " على " كيف يغضب الأب " سيدنا " على العم الذى ود التوبة فوقف له الاثنان بالمرصاد ، يردد العم أن الله تواب رحيم ، لكن " سيدنا " ينصب من نفسه قاضيا يحكم بشريعته الخاصة ، ويرد على الشاب توبته . وقد رنت كلمة

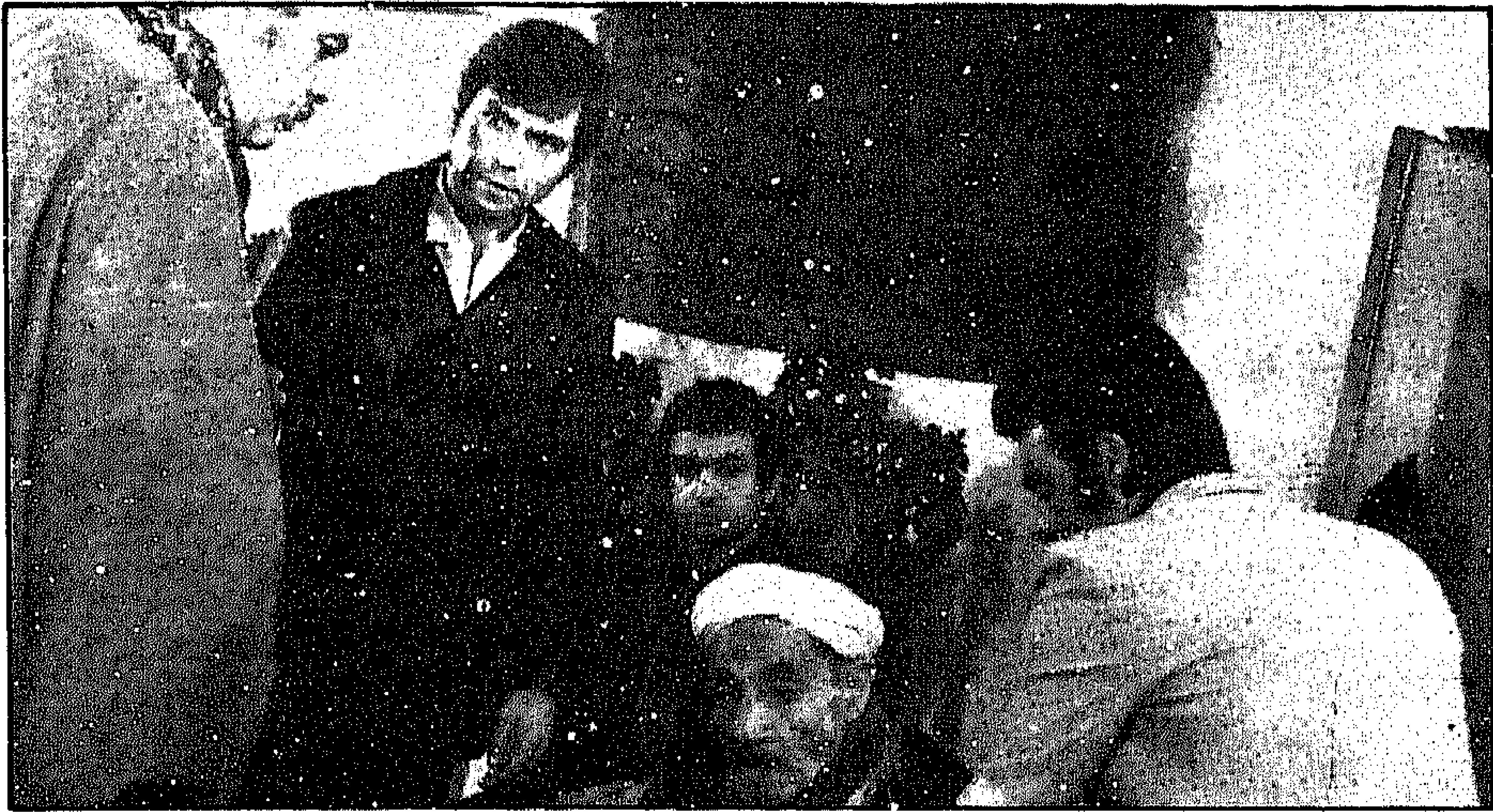
"كافر" التى رددها " على " كثيرا فى أذنيه وهو يسمعها تخرج من على لسانه يصف بها كل من يتعارض معه .

أما شوقى فى " الأخوة الأعداء" فقد تربى فى بيت بلا أم ، واشتهر عن القرمانى الأب أنه عربيد . كما أن هذا الأب قد أباح لنفسه أن يأكل ميراث أبنائه وينافس ابنه الأكبر فى حب عشيقته ، " لولا " ، وينفق القرمانى ببذخ على هذه المرأة صاحبة الفندق الذى يسكر فيه . ويبيع القرمانى نصيب توفيق من الميراث إلى لولا حتى يتخلص من متاعبه .

ولم يكشف الفيلم شيئا عن طفولة هؤلاء الأخوة ، ولكن لا شك أن شوقى قد تربى فى كنف مثل هذا الأب ، وقد رأينا فى بداية الفيلم أن الأخوة جميعهم يعيشون بعيدا عن مزرعة أبيهم فى الفيوم ، فيأتى شوقى من سفره ويستقبله أخوه أحمد ، ويعرف أنه لم يعد يعيش فى المنزل سوى حمزة الابن غير الشرعى للقرمانى الذى لم يعترف قط ببنوته .

* ظهرت هذه الأفلام خلال فترة بعينها من تاريخ السينما المصرية ، وعمل فى إخراجها مخرجون من أهل الوسط الذين لمعوا فى الستينات ثم فى السبعينيات ، مثل كمال عطية الذى توقف عن العمل بعد ذلك إلا قليلا ، أما حسام الدين مصطفى فإن النقاد يحسبون له هذا الفيلم من أحسن أعماله وهو مخرج عمل كثيرا فى أفلام أقل قيمة، ولم يكن فى أحسن حالاته إلا عندما تعامل مع نصوص مأخوذة من روايات سواء عربية أو عالمية . ولعل ، نجاح فيلم " الأخوة الأعداء " قد جعل المخرج يمر بمرحلة تسمى بالدستويفسكية حيث أخرج أعمالا أخرى لنفس المؤلف فى السينما والتليفزيون كما أن كمال الشيخ الذى توقف بعد إخراج " قاهر الزمن " لأسباب إنتاجية كان أيضا فى أحسن حالاته عندما قدم أفلامه المأخوذة عن نصوص أدبية ، وهو من المخرجين الذين لمعوا منذ النصف الثانى من الخمسينيات .

أما سعد عرفه فهو أجرأ من ناقش مسألة العلاقة بين التدين الحقيقى ، والتدين الظاهرى ، وقد قدم ذلك فى أفلام من طراز " غرباء " عام ١٩٧٢ والذى سنناقشه فى مكان آخر من هذا الكتاب ، ففيه يؤمن الدكتور فؤاد بدور التقدم العلمى وأثره فى حياتنا . أما أحمد فإنه يتهم فؤاد بالكفر نتيجة لأفكاره ، أى أن سعد عرفه قد اتهم بمثل هذه العلاقة وطرحها فى أكثر من عمل .



الأخـــــوة الاعـــــداء



عماد حمدى وشكرى سرحان وسعاد حسنى فى "غــــرباء"

الفصل السابع

حملة القرآن وآيات الله

تعددت أشكال المتدينين ، حسبما ظهروا في السينما ، وهناك عدة صور لهذه الشخصيات ، لكن تبقى شخصية حفظة القرآن رمزاً على رجل الدين الرسمي الذي نعرفه في المجتمع ، أو بالضبط هؤلاء المعممون الذين يضعون العمامة فوق رؤوسهم، بمعنى أنهم درسوا علوم الدين في المدارس الأزهرية ، والكتاتيب ، ثم في الجامع الأزهر باعتباره جامعة يتخرج منها الدارسون لعلوم الدين من ناحية ، وأيضا لبعض علوم الدنيا من ناحية أخرى .

وفي الأفلام المصرية ، رأينا هؤلاء المعممين بأشكال مختلفة ، منهم الصغار سناً مثل الشيخ حسن في "جعلوني مجرماً" ، والشيخ طه حسين في " قاهر الظلام " ، ثم رأينا شابا تقيا ورعا مثل عبد الرحمن في "سلاّمة " ، أو رجل كبير السن يستحق لفظ الشيخ التي تعني بالتعبير الشعبي الغالب الطاعن في السن مثلما رأينا في " الأرض " ، و " شيء من الخوف " و " عدالة السماء " وأفلام عديدة .

وقبل أن نتحدث عن المعممين في هذه السينما ، يهمنا الإشارة أننا لا نتناول الشخصية كما أظهرتها قصص هذه السينما ، فالمتدين هو أي شخص يمارس شعائر دينه كما أمرته الكتب السماوية ، وتتوافق لديه أن الدين عبادات وسلوك . ولكننا سنهتم

هنا بالمعممين فى المقام الأول ، أو ما يمكن تسميتهم حفظة القرآن ، ففى الكثير من الأفلام المصرية التى تم إنتاجها قبل عام ١٩٥٢ كنا نراهم فى المحاكم الشرعية يقومون بوظائف القضاة. باعتبارهم قد درسوا الشريعة الإسلامية ، وعلوم القانون ، وعلى كل، فهؤلاء كان ظهورهم فى الأفلام بمثابة أشكال هامشية ، لا نكاد نعرف عنهم شيئا سوى أنهم ينطقون بالحكم العادل ، ولم تتوغل السينما فى حياة أى منهم مثلما حدث فيما بعد، وتحدثت عن الجانب الإنسانى للقضاة الذين نراهم فى ساحات العدل ، مثلما رأينا فى " قاع المدينة " و "رجل لهذا الزمان " .

* ويتمتع هؤلاء المعممون فى الغالب بمكانة اجتماعية عالية ، لعلو مكانتهم وثقافتهم الدينية حسبما صورتهم هذه الأفلام ، فهم فى منظور الناس قد أفنوا شبابهم فى تلقى العلوم الدينية ، وهم مرجع للناس لمعرفة الكثير من أصول الدين ، كما أنهم رمز للفضيلة والنبل، وفى الكثير من الأفلام التى نحن بصددها سنراهم يمثلون الضمير البشرى النقى ، أو الجانب الآخر من العصاة ، أى الجانب المجابه لأصحاب الخطايا ، يلجأ إليهم من أخطأوا كى ينالوا التوبة والهداية على أيديهم .

ولذا ، فإن هناك فرقا واضحا بين هؤلاء المعممين ، الذين يمثلون الرمز الحقيقى للدين ، وبين ما نتحدث عنهم فى الفصل التاسع حول الذين يتسترون بالدين من أجل ممارسة الكثير من الأشياء التى تتنافى مع تعاليم الأديان ، وشتان بين رمز للتدين ، وبين متستر بالدين . وسوف نرى أن أغلب حفظه القرآن أو المعممين فى السينما المصرية يظلون رمزا ، يتمتعون بالحس الوطنى ، والاجتماعى ويتولون قيادة المجتمعات الصغيرة التى يعيشون فيها . مثلما رأينا الشيوخ ، والقساوسة (الذين يمكننا اعتبارهم معممين مسيحيين) يقودون المظاهرات فى فيلم " بين القصرين " .

وبصفة عامة ، فإنه يمكن النظر إلى الصور التى ظهر بها هؤلاء جميعا فى السينما من خلال مجموعة السمات الآتية :

* لم يكن أغلب المعممين فى السينما شخصيات رئيسية فى الأفلام، لكنهم على صلة قوية بالشخصيات الأساسية ، مثل علاقة حسن بسلطان فى " جعلونى مجرما" ومثل شخصية الشيخ فى أفلام " الأرض" ، و " شىء من الخوف " ، و " بنات الليل " ، و

"الكيت كات " ، و " لقيطة " ، ولكن هناك بعض الشيوخ المعممين موجدون كشخصيات أساسية في أفلام أخرى مثل " الشيخ حسن " في فيلم يحمل نفس الاسم وهو شاب معمم أزهري " كهرمان " . أما في فيلم " الحدق يفهم " لأحمد فؤاد ١٩٨٦ فيان قاطع الطريق ، واللص الهارب جابر ، ينتحل شخصية الشيخ عاشور وينال وقاره وسط أهل القرية ، ويتقربون إليه لمكانته .

أما عبد الرحمن في فيلم " سلامة " لتوجو مزراحي عام ١٩٤٥، فانه قد عاش قبل بناء الجامع الأزهر ، وهو بورعه ومكانته الاجتماعية أقرب إلى المعممين ، ورمزا للشخصية التقية في عصره ، فهو حافظ للقرآن ، له مكانته لدى الناس ، ويتوافق سلوكه مع ما ينادى به الدين من عباده ، خاصة الشباب .

وقد كثر عدد الأفلام التي نرى فيها المعمم في أدوار هامشية ، ونستثني من ذلك الصورة التقليدية للمأذون التي اعتدنا عليها في أفلامنا ، وهو شخص معمم يأتي حاملا دفتر ليعقد قران شخصين . وقد تباينت صورته بين الوقار ، والهزلية ، حسب نوع الفيلم. لكن رجل الدين المعمم كان في أغلب هذه الأفلام بمثابة الملجأ للبطل المحبط ، أو الواقع في معاناة من أجل مساعدته في الخروج منها ، مثل لجوء سعيد مهران إلى مثل عرين الشيخ في فيلم " اللص والكلاب " لكمال الشيخ ١٩٦٢ ، فهو في لقائه الأول معه يحدثه أنه خرج من السجن الصغير حيث كان محبوسا إلى السجن الكبير حيث الدنيا، وفي المرة الثانية يحدثه بما يعني أنه لا معنى للهرب ، وأن الحياة تطاردنا حيث نذهب . وسعيد مهران يلجأ إلى هذا الشيخ وهو في قمة الهياره مرة ، وكان قبل ذلك يتساءل عن معنى المرحلة القادمة التي سيعيشها ، فامرأته التي خانته قد تزوجت من صديقه الذي وشي به ، وابنته أنكرته ، ووقف جيرانه ضده موقفا بالغ الجفاف ملئ بالجحود .

ويعتبر لقاء الشيخ بسعيد مهران نموذجا لصورة الشيخ الهامشية في السينما المصرية ، وهذا الرجل المتصوف ، يحمل رؤى طوبوية للعالم ، يقول سعيد مهران له : " أنا رجعت لك في ساعة شدة . بنتي أنكرتني وأمها قبل كده ، خانتني مع كلب من صبياني " .

ويردد الشيخ قائلا لسعيد : اتجه للسماء ....

وعندما يعلق سعيد : " أنا لسه على الأرض يا مولانا " ، يجيب الشيخ : خذ مصحفا وإقرأ .. توضأ وإقرأ " ، فالشيخ هنا يعرف أن فى اللجوء إلى القرآن، وتلاوته مغسلا من المعاناة الحياتية والألم ، وهو يدرك أى متعة سيشعر بها سعيد وهو يغتسل بتلاوة المصحف الشريف، ولكن هذا الرجل الجريح لا يفهم معنى قراءة القرآن ، وهو ينظر إلى الانتقام كهدف أساسى فيردد بينه وبين نفسه: " يا رب سامحنى ، عندى لك دين . لازم أوفيه ، ولى دين لازم أصفيه " .

وتباينت أشكال الشيخ المعمم من عصر لآخر ، فلا شك أن من ارتدى الجبة ، والعمامة قد درس الدين بشكل رسمى سواء جزئيا أو كليا . وإذا كان الشيخ حسن فى فيلم حسين صدقى هو أزهرى نموذجى ، وإذا كان الشيخ حسن فى " جعلونى مجرما " شخصا ورعا يلقى إحترام الجميع ، فإن سيناريو فيلم " الكيت كات " لداوود عبد السيد لم يشر قط إلى أن الشيخ حسنى قد تخرج من الأزهر أو حفظ القرآن ، وأغلب الظن أن هذه التسمية قد أطلقت عليه لكونه ضريراً ، أما الشيخ الذى التقاه ذات مرة فهو ضرير ، لكنه يرتدى العمامة والجبة ، وإن كنا لا نراه يقرأ فى مآتم ، أو يتردد على مسجد ، وأغلب الظن أنه من القراء فى المقابر ، وأمثال هؤلاء لا يعتبرون رجال دين من المعممين ، قدر ما هم يعملون موظفين باسم الدين ، يلهثون من مقبرة لمقبرة كى ينفحهم أهل المتوفى بعض المال .

أما جابر فى فيلم " الحدق يفهم " فقد حل محل الشيخ عاشور ، فارتدى ملابسه، ونزل إلى القرية البسيطة فى الصعيد ، وقد كان من قبل أحد المطاريد ويوضح هذا الفيلم منظور الناس إلى رجل الدين من خلال ما يرتدى من ملابس. وتلعب المصادفة مع جابر أن ينجح فى جعل الغازية " ورد " تتوب عن الرقص. كما أنه يبدو لدى أهل القرية رمزا فى سلوكه ، حتى بعد أن يتم الشك فى أمره ، واكتشاف أنه من المطاريد .

ولا شك أن تغير المنظور للشخصية يرجع إلى أن السينما قدمتها دوما بشكل نمطى . وما الشيخ عاشور فى الفيلم الأخير سوى واحد من رجال الدين النمطيين فى السينما، فهو رجل صاحب دور اجتماعى فى القرية ، وهو لا يكتفى بأعمال الوعظ، بل

يتجه لمد القرية بالمعونة عندما تصاب بمحنة . ولكن هذا الشيخ سرعان ما غاب عن الأحداث ، وبقى رمزا بموقفه ، حتى لو لبس شخصيته إنسان آخر مثل جابر ، فأهل الكفر المجاور رأوا أن يذهب الشيخ عاشور إلى كفر نور ليمدهم بالمعونة التى يحتاجونها .

* هذا الشيخ المعمم يعيش فى الأفلام حياة خاصة ، أشبه بالناسك ، فهو لا يقرب النساء ، ولا يتزوج ، ويحيا من أجل الدعوة ، والهداية ، ولعل دوره الاجتماعى، والروحى ، حسب السينما ، يحول دون حاجاته الإنسانية كزوج ، ورجل وإنسان ، فى أغلب الأفلام . ولم نرى أغلب هؤلاء المعممين قد تزوجوا ، أو مالوا إلى نساء . ولذا فان حياتهم الخاصة تكاد تكون ملغاة، أو هامشية قياسا إلى الأشخاص العاديين ، ويبدو ذلك واضحا فى شخصية حسن فى فيلم " جعلونى مجرما" ، فهو رجل تنحصر حياته من المسجد إلى غرفته الصغيرة التى يعيش فيها أعلى سطح أحد المنازل القديمة . وليس فى حياة هذا الشيخ سوى " سلطان " صديق طفولته ، الذى جار عليه الزمن فرمى به صغيرا فى مصلحة الأحداث ، وكان الشيخ حسن هو الوحيد الذى يزوره ، ونحن لم نر لهذا الشيخ الطفل أى أسرة أو أقارب ، بل هو إنسان وحيد. يدرس فى المدارس الأزهرية . وحتى عندما تأتى المغنية (هدى سلطان) كى تعيش فى غرفته ، باعتبارها حبيبة سلطان، فإن الشيخ حسن يعاملها كالأخت ، ويدفع عنها الأذى بعد أن أعلنت توبتها ، واعتزلت الغناء والرقص، ورغم أن أهالى الحى يطلقون حوله الشائعات ، ويرمونه ومنزله بالطوب، فانه يتلقى هجوم الناس بالصبر والجلد ، ولا يدافع عن نفسه من أجل عدم إيذاء مشاعر المرأة ، وهو من المفروض رجل صناعته البلاغة ويمكنه أن يؤثر فى الناس، ويبقى ثابتا صلدا حتى ولو أثر موقفه من المرأة على وضعه الاجتماعى ، ووظيفته كرجل دين .

* يبرز دور رجل الدين المعمم غالبا فى القرية ، أو فى الأحياء الشعبية بالمدينة، فليس هذا الرجل بمنعزل عن الناس ، بل أن دوره هو الاتصال بهم والاحتكاك بسلوكهم ، وهداية العاص منهم ، ولذا فليس هناك رجل دين يعمل فى فراغ ، ويبدو تأثيره قويا كلما كان فى القرية ، أو فى الأحياء الشعبية ، بينما يندر ظهوره تماما فى

المدن الكبرى ذات الأحياء الراقية ، وقد رأينا مثل هذا الشيخ فى القرية فى فيلم " شئ من الخوف " . فالشيخ إبراهيم هو الذى يحرض أهل القرية على الوقوف فى مواجهه طغيان عتريس ، وهو رجل قوى الشكيمة ، شديد المراس . لا يخاف ، أمام الحق ، أى شخص ، حتى رجال الطاغية وبنادقهم الغشيمة ، وهو هنا رجل ثورى تزداد قوته من خلال تأثيره فى الناس . وهو يرى أن الطغيان له وجهان ، الأول يتمثل فى الطاغية ، ثم فى سلبية الناس . فهو ينادى بضرورة تغيير الناس من السلبية إلى الإيجابية ، لأن هذه المواقف تساعد فى صناعة الطاغية ، وتضخيمه ، وعندما ينجح الشيخ إبراهيم فى لمّ الناس من حوله فإنه يتمكن من صد الطاغية وإنهاء مملكته .

والشيخ إبراهيم هو الذى ينجح فى تغيير فؤادة من موقفها السلبى، إلى امرأة إيجابية ، حتى تقف فى وجه حبيبها الطاغية ، وبعد هذا التحول، يتجه إلى جموع الناس فى القرية لمؤازرته ، كما أنه صاحب العبارة الشهيرة فى المظاهرة التى قادها داخل القرية : " زواج فؤادة من عتريس باطل " .

وحول موقف الشيخ يقول على أبو شادى فى كتابه "أبيض وأسود"[1]: "يقف الشيخ إبراهيم ضد انتهاك عتريس لأحكام الشريعة ولاحتجازه فتاة فى قصره دون زواج ، ويحرض أهل القرية على التصدى للطاغية ويستنهض الأهالى ". ويؤمن هذا الرجل بحق الله قبل البشر ، فقد تم الزواج دون موافقة الزوجة . ورغم أن عتريس يرسل رجاله لمعاقبة الشيخ بقتل ابنه الوحيد حسن ليلة زفافه ، مما يزيد من حدة المواجهة ضد عتريس، وتتحول الجنازة إلى ثورة يقودها الشيخ المعمم . ولتنهار إمبراطورية الطاغية. وهذا المعمم موجود فى قرى أخرى فى فيلم " الحدق يفهم " و " الأرض الطيبة " وهو قادم من القرية ليعيش فى الأحياء الشعبية فى " الأرض " ليوسف شاهين عام ١٩٧٠. و " بنات الليل " و " الكيت كات " . ولذا فان دوره الاجتماعى فى هذه الأحياء لا يقل عن دوره فى القرية الصغيرة ، وفى فيلم "الأرض" فإن الشيخ حسونة يعود إلى قريته ليؤدى نفس الدور الوطنى فى

(١) أبيض وأسود ، على أبو شادى ، مطبوعات مهرجان القاهرة ١٩٩٢ ص ١٣٢ .

مواجهة الطغيان ، ويصور الفيلم هذا الشيخ كواحد من الثوار الشباب أثناء ثورة ١٩١٩ ، مثل كافة أبناء القرية من الشباب آنذاك ، ومنهم الشيخ يوسف ، ومحمد أبو سويلم ، وهذا الشيخ كان أسعد حظا من أبناء قريته ، حيث ذهب إلى القاهرة لاستكمال دراسته الدينية ، فالتحق بالأزهر الشريف ، وعندما يأتى له رسول من القرية يخبره عما يود الباشا أن يفعله بالأرض ، فإن الثورى القديم يتولد فيه من جديد ، هو إذن شيخ صاحب موقف ، لا يكتفى بالوعظ ، بل الدين لديه سلوك . ويبدو موقفه الثورى واضحا بأن يعود إلى قريته التى ابتعد عنها منذ فترة ، ومثل الشيخ إبراهيم، فإنه ينادى زملائه القدامى بأن يقف الجميع معا ضد الباشا .

وفى أغلب أفلام الكفاح الوطنى ضد الاستعمار مثل " المارد " ، و "أدهم الشرقاوى" ، و "الأرض الطيبة" التى تدور وقائعها فى القرية ، فإنه دائما هناك شيخ معمم يقف فى مواجهه الطغيان بما له من قوة تأثير فى هذا المجتمع الصغير ، الأقل ثقافة، والأكثر تكاتفا .

* لم يكن الشيخ المعمم دوماً رجلا طوبويا ، لا يخضع لقوانين الدنيا ، والحياة الجذابة ، وإذا كان الشيخ حسن قد نجح فى إغراء الشيطان فى " جعلونى مجرما " وبدا دائما نبيلا ، فإن هناك شيخا آخر سقط فى هوى امرأة غانية فى فيلم " كهرمان " للسيد بدير ١٩٥٨ هذه المرأة جاء من أجلها لإبعادها عن أخيه الطالب الجامعى ، وإذا كان الشيخ إبراهيم قد وقف بكل صلابة ضد الطغيان ، ومغريات الحياة فى " شىء من الخوف " فإن الشيخ حسونه فى " الأرض " يضعف أمام إغراءات الباشا الذى يبلغه أن أرضه ستظل بعيدا عن مخاطر تحويلها إلى طريق أسفلت .

وكما هو ملاحظ فإن فنانا واحدا هو الذى جسد شخصية هؤلاء الشيوخ الأربعة هو يحيى شاهين . وفيلم " كهرمانه " مقتبس عن رواية " تاييس " للروائى الفرنسى آناطول فرانس حول القس الذى يعرف أن أخاه قد سقط فى هوى إحدى الغانيات ، فيذهب إلى المدينة من أجل حماية أخيه من الغواية ، ولعله ينجح فى هداية الغانية نفسها ، وقد حول الفيلم شخصية القس إلى واعظ ، أما حامد الأخ الأصغر ، فإنه يتعرف على راقصة (هدى سلطان) ويقع فى هواها ، مما يسبب له متاعب مع

دراسته ، فينقطع عن الجامعة . ويعيش فى منزلها ، وتتولى الإنفاق عليه ، وعندما يحس الشيخ المعمم بما أصاب أخاه يذهب إلى المدينة من أجل إنقاذه من الغواية التى وقع فيها ، ثم ما يلبث أن يذهب إليها كى يطلب منها الابتعاد عن حامد ، لكنها تنجح فى الإيقاع به ، وغوايته مثلما فعلت مع أخيه ، وبينما الأخ الأكبر يقع فى قاع الغواية ، فإن حامد يتغير ويحس بالمسئولية ، وتصبح عليه مهمة إنقاذ أخيه من السوء الذى أصابه . لقد وقع رجل الدين ، سواء قس فى النص الأجنبى ، أو شيخ معمم فى الفيلم فى الخطيئة ، وبذلك فلم يكن مستوى سماته كشخص قادر على حمل أمانة الكلمة السماوية التى يقوم بتبليغها إلى الناس .

أما الشيخ حسونة الثورى سابقا ، فإنه يعود إلى القرية بهدف الوقوف فى مواجهة الباشا الثرى صاحب السطوة ، لكن هذا الباشا يبلغه أنه " لن تمس أرضك " ، وما أن يسمع الرجل هذه العبارة حتى تتبدد ثروته ، ويبدو كأنه فقد القدرة على النطق ولأن ثروته فى علمه وبلاغته ، فإن يوسف شاهين يجعل من الشيخ حسونة شخصا صامتا فى هذا المشهد ، لقد إكتشف أنه منقسم إلى شخصين ، أحدهما متدين مرتبط بالآخرة والآخر دنيوى ، ذاتى يرتبط وجوده بالأرض ، فهو كأى فلاح يحس أن كيانه فى امتلاك الأرض ، وقد أمّن لنفسه بقاء أرضه بعيدة عن الخطر ، ولذا فإنه سرعان ما يعود إلى المدينة الواسعة التى يسكن فيها ، خوفا من مواجهة أبناء القرية الصغيرة ، وفى المدينة لعل أحداً لا يعرف ما اقترفه الرجل ولا مدى سقطته .

بينما أن بعض رجال الدين يبدون ضعفاء ، ولو للحظه أمام مغريات الحياة، فإن البعض الآخر يظلون على ثبات مواقفهم مثل الشيخ إبراهيم ، وأيضا مثل شخصية إبراهيم فى فيلم " ابن النيل " ليوسف شاهين ١٩٥٣، وهو ليس معمما فى ملابسه ، لكن فى سلوكه ، فهو يحفظ آيات القرآن الكريم ، ويقف إلى جوار زوجة أخيه زبيدة أثناء غيابه ، بل أنه هو الذى يذهب إلى المدينة ليبحث عنه وإعادته إلى قريته ، فنحن لم نعرف أنه خريج أزهرى ، كما أنه لا يعمل واعظاً أو رجل دين فى القرية ، وكما أشرنا فهناك فروق واضحة بين أشخاص يعملون كرجال دين ، وبين الورعين المؤمنين الذين يمارسون شعائرهم ، وهم الغالبية من الناس .

وفى مقابل هذا الشيخ الورع ، فان القس فى بعض الأفلام يؤدى نفس الدور، سواء على المستوى الاجتماعى ، أو الدينى ، لكنه غير موجود ، فى الأفلام المصرية، فى القرية بنفس درجة تأثير الشيخ ، المعمم . وفى فيلم " بديعة مصابنى " يحاول القس أن يثنى الزوجين بديعة والريحانى عن الطلاق ، ويراجعهما عن ذلك ، لكن الزوجين يكونا عند رأيهما ، ويتم الطلاق ، كما أن القس هو الذى يستقبل إيفون فى الكنيسة فى "لقاء هناك " ، وهو الذى يستقبل هدى فى الدير عندما تقرر دخول سلك الراهبات فى "الراهبة"، وأيضا هناك قس يستقبل فتاة تترهبن فى نهاية فيلم " شفيقة القبطية " .

* لاحظنا أن هناك ممثلين بأعينهم قد أسندت إليهم السينما المصرية دائما تجسيد شخصية الشيخ المعمم ، وقد إتسم هذا الممثل بتركيبة جسمانية مهيبة ، وصوت أجش ، وبراعة الأداء ، وكفاءة فى قراءة الآيات القرآنية، ومن الواضح أن الممثلين الذين جسدوا هذه الأدوار قد عرفوا فى حيواتهم الخاصة بأنهم أتقياء ورعون ، لديهم قدر عال من التدين ، وقد تكرر ظهور نفس الممثل فى أكثر من دور ، وارتبط وجودهم فى أذهان الناس بما جسدونه وبما عرفه الناس عنهم من تقوى وورع ، سواء كانوا من ممثلى الأدوار الثانوية، أو الأدوار الأولى ، ومن أشهر هذه الأسماء الممثل والمخرج إبراهيم عمارة الذى جسد هذا الدور فى فيلمه الذى قام بإخراجه " أشكى لمين " وأيضا فى أفلام أخرى مثل " حبيب الروح " و "بنت الأكابر " و " عدالة السماء " وهو كما عرف ، يتمتع بصوت أجش ، وكم استعانت به السينما فى قراءة الآيات القرآنية ، مثلما حدث بعد ذلك مع كل من أحمد الطوخى ، ومحمد السبع. كما أن عباس فارس قد أدى هذه الأدوار كثيرا ، ورغم أن السينما قد حاولت إسناد أدوار أخرى إليه . ولكن أدوار عباس كانت أكثرها حول المؤمن الورع منها إلى الشيخ المعمم .

وهناك نجمان من نجوم الصف الأول فى السينما ، قاما بالكثير من أدوار الشيخ المعمم حافظ القرآن الكريم ، بالإضافة إلى شخصية التقى الورع فى أفلام أخرى أولهما حسين صدقى الذى أهتم دوما بالتركيز على تدين أبطال أفلامه . ومن أفلامه الشهيرة "الشيخ حسن" ١٩٥٤ ، و " خالد بن الوليد " ، و " وطنى وحبى " ، و " آدم وحواء".

و "معركة الحياة" ويقول عبد الغنى داود فى مقال عنه نشرته مجلة " فن " : "لأن السينما من دون الدين فى رأى حسين صدقى لا تؤتى ثمارها المطلوبة فى خدمة المجتمع " ، وقد تعرض حسين صدقى لمصادرة فيلمه " ليلة القدر " عام ١٩٥١ لأنه أجرأ الأفلام التى ترى أن العقائد لا تفصل بين قضايا الحب العاطفى ، وقد وقفت السلطات الدينية ضد الفيلم ، وبعد قيام الثورة قام بعرضه عام ١٩٥٤ تحت عنوان " الشيخ حسن " وهو فيلم لم يشاهده أحد من أبناء هذه الأجيال ، لعدم عرضه فى التليفزيون ، أو حتى فى دور العرض التى تعرض الأفلام القديمة ، وباعتبارى أحد الذين يتابعون هذه العروض القديمة منذ عام ١٩٦٠ فأنى لم أره فى أى من الصالات .

أما يحيى شاهين ، فإن قائمة أفلامه التى تباينت فيها أدواره بين الشيخ المعمم ، والتقى الورع دون أن يكون أزهريا فقد قدم يحيى شاهين العديد من الشخصيات التقية فى أفلام دينية تاريخية مثل " بلال مؤذن الرسول " و " فجر الإسلام " و " فتح مصر " ، كما أدى شخصية التقى الورع فى فيلم " ابن النيل " و " دنانير " و " سلاّمة " .

أما الشيخ المعمم فقد رأيناه فى الأدوار التى تحدثنا عنها ، مثل " كهرمانه " و "الأرض" و " شئ من الخوف" و " جعلونى مجرما" . ومن الواضح أن تركيبة الفنان الجسمانية قد جعلته يملأ كافة الأدوار التى جسدها ، حتى دور العاشق ، وهو ممثل من طراز شارلتون هستون فى السينما الأمريكية ، أجاد كافة الأدوار خاصة تجسيد الشخصيات الدينية مثل النبى موسى . والتاريخية مثل مايكل أنجلو ، والجنرال جوردون، ولا يكفى أن يكون الممثل صاحب جسم مهيب ، عملاق ، بل هو يتمتع بموهبة ، وتميز صوتى وجشاشة خاصة ، وقد ساعده فى ذلك بداياته المسرحية ، وقد ظلت هذه الأدوار الدينية تتبع يحيى شاهين فى مراحل حياته حتى وفاته ، ففى بداياته قدم دور عبد الرحمن فى فيلم " سلاّمة " ثم عمل فى ثلاثة أفلام فى عامين متتاليين هى " الأرض " و "شئ من الخوف" و " فجر الإسلام" .

* باعتبار أن الشيخ المعمم ذو مكانه اجتماعية فى المجتمع ، فإنه قد تعرض لأن ينتحل بعض الناس هذه الشخصية فى الكثير من الأفلام، من أجل الحظوة ، كأن يقوم شخص ما بادعاء أنه رجل دين ، ويرتدى زى هذا الشيخ المعمم ، مثلما فعل " أبو

الدهب" فى فيلم يحمل نفس الاسم أخرجه حلمى رفلة عام ١٩٥٤ ، وأبو الدهب (فريد شوقى) هذا دخل السجن ظلما ، ويعرف أن منافسه العتزة (محمود المليجى) يود تطليق زوجته منه ، ويدعى الجنون من أجل أن يتم نقله إلى المستشفى ، وفى أثناء نقلة يلاحظ أن هناك تقاربا فى الشبه بينه وبين مأذون ، فيستغل هذا الشبه ، ويذهب بدلا منه لتوقيع الطلاق وكى يكشف حيلة خصمه ، وأنه هو المجرم الحقيقى ، المعمم هنا رجل طيب يتصرف بتلقائية ، لذا فان أبو الدهب ينجح فى انتحال صفته .

أما فى " الحدق يفهم " فإن جابر قاطع الطريق هو الذى يقوم بذلك، ويهدف إلى أن يستولى على الإعانات التى ستحصل عليها القرية ، ويستغل جابر أن أهل القرية البسطاء يتعاملون معه باعتباره رجل دين مبروك ، تقرب إلى الله ، فيرتدى هذا الدور ، ويصبح بؤرة لاهتمام الناس ، والغريب أنه وهو يحول الناس إلى الأفضل ويوعظهم ، رأى نفسه تتغير من الداخل ، بدا هذا فى علاقته بالراقصة التى أقنعها باعتزال الرقص ، مما يزيد من قناعة أهل القرية له، وتزداد التبرعات من أجله . باعتباره رجل خير ، ورغم أن جابر ينجح فى لمّ أكبر قدر من الغنيمة إلا أنه يجد نفسه فى موقف لا يحسد عليه حيث يطلب منه العمدة ، والطبيب الذى إكتشف أنه من المطاريد أن يؤم الناس فى صلاة الجمعة بعد أن يلقى عليهم خطبته . وعلى المنبر يشعر بالخشوع ، ويزداد التحول لديه ، فيبكى ندما ، ويحكى على الناس قصة أحد المطاريد الذى طمع فى جمع المال ، وشارك فى تجارة وتهريب المخدرات ، ولكنه عندما جاء لسرقة أهل القرية ، هاله كيف يكون الإيمان .

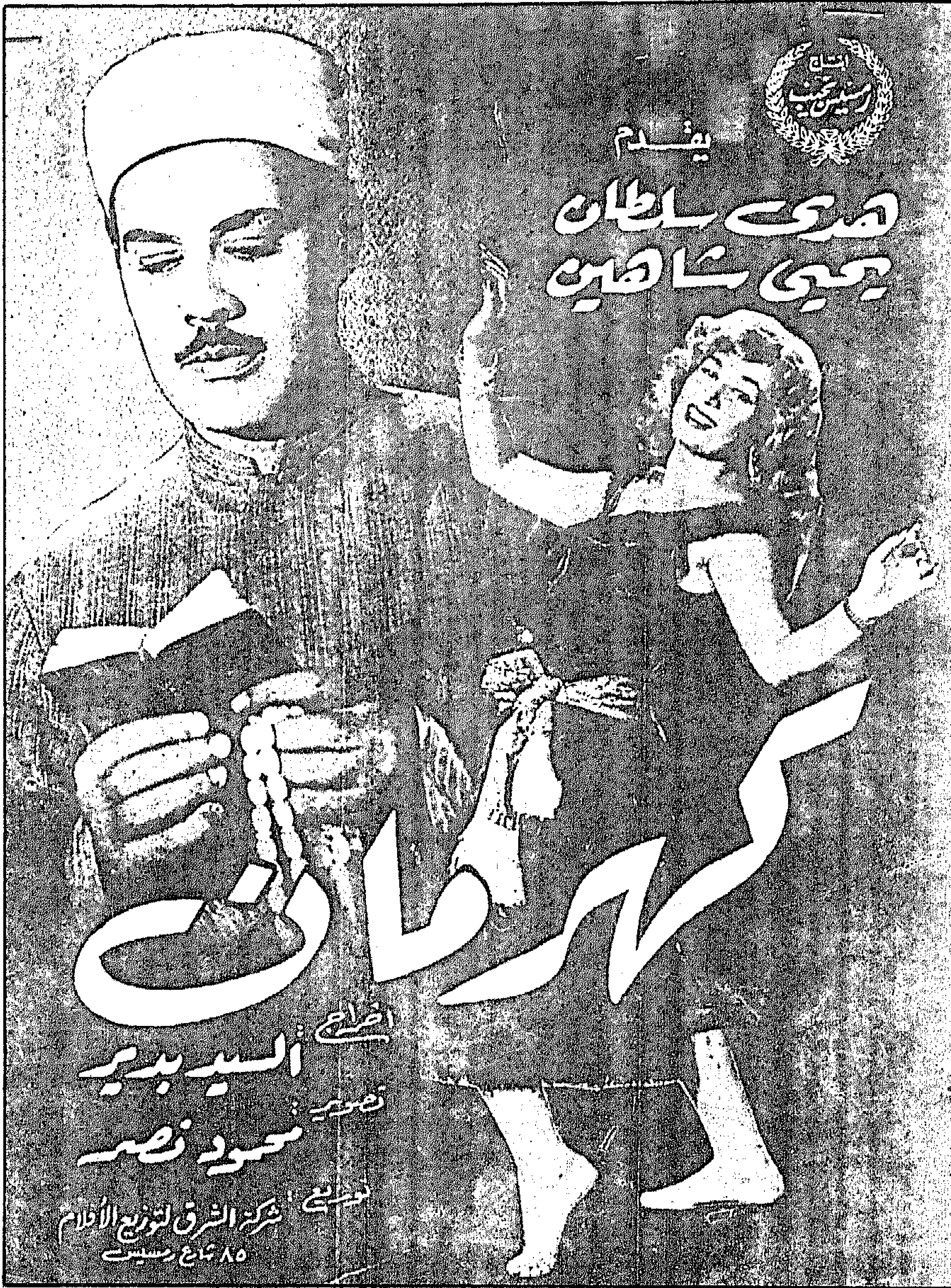
وعلى كل فإن محاولة لبس شخصية رجل الدين المعمم ، من قبل أشخاص غير معممين قد جاء فى صالح هذا الشيخ المزيف فى المقام الأول حيث عاش مرحلة التوبة والتحول نحو الأفضل .



فيـــلم "الأرض"



محمود عبد العزيز فى شخصية حسنى الضرير فى "الكيت كات"



كهـــــرمـــان

الفصل الثامن

غطاء الرأس
أو
الحجاب السينمائى

لا يزال الجدل قائما بين أصحاب الفكر فى شتى الميادين الفقهية ، وبين التنوير حول تفسير أشياء عديدة تتعلق بمظهر المرأة المسلمة ، وخاصة بالنسبة لملابسها ، وأغطية الرأس ، فمن اتجاهات تناصر النقاب وترى وجوبيته ، ومن أراء أخرى ترى أن القرآن الكريم والسنة قد ألزمت المرأة المسلمة بكشف وجهها وكفيها ، وهناك من يرى أن هناك فارقا بين ما اصطلح على تسميته بالحجاب ، وبين غطاء الرأس ، وأن الحجاب هو الساتر الذى يفصل المرأة عن الرجل .

وفى السنوات الأخيرة ، تجددت هذه الآراء الفقهية ، وطال الحديث عن ملابس المرأة المسلمة ، وراح كل صاحب رأى يعضد وجهة نظره بما لديه من معرفة ، أومن رأى، أو أدلة ، مما أدخل المجتمع فى نقاشات لا تنتهى حول هذا الرأى ، أو ذلك .

وكالعادة ، وقفت الفنون ، وخاصة السينما ، أمام هذا الجدل ، فى البداية متفرجة ، وكان السؤال المطروح هو : مع من تقف السينما ، وما هو موقفها الدينى من

هـذه النقطـة، وظهـرت الادعـاءت التـى تصـف هـذه السـينما بأنهـا كـافرة وداعـرة ، فهـى تحبـذ شـرب الخمـر ، ورقـص النسـاء ، والخيانـات ، وأن نسـائها سـافرات يكشـفن مفـاتنهن ، ومـا لبثـت بعـض نسـاء هـذه السـينما مـن النجمـات الشـهيرات أن اعتزلنهـا ، ليقفـن مـع منـاصرة غطـاء الـرأس (الحجـاب) والاتجـاه إلى التعبـد ، واعتبـار هـذه السـينما خارجـة علـى الديـن ، أما البعض الآخر فلـم يعـط لمثـل هـذه الأفكـار أذنـه واسـتمر فـى عطائـه .

وفـى هـذه الحقبـة ، بـدت السـينما باعتبارهـا انعكـاس لمـا يحـدث فـى المجتمـع ، فعنـد مـا كـانت نسـاء المجتمـع يرتديـن البـرقع ، واغطيـة الـرأس ، والملابـس الطويلـة التـى لا تكشـف شيئا مـن أجسـادهن ، حتـى وجوههـن ، فـان السـينما قـد صورتهـن كمـا كـن ، ولدينـا أمثلـه علـى ذلـك فـى الأفـلام التـى دارت أحداثهـا فـى أول القـرن خاصـة ثـورة ١٩١٩ ، كـانت النسـاء فـى هـذه الأفـلام يرتديـن ملابـس عصرهـن فـى الأفـلام مهمـا كـان سـلوك كـل منهـن، وقد رأينا فـى فيلـم " بـين القصريـن " علـى سـبيل المثـال ، بنـات أحمـد عبـد الجـواد وزوجتـه فـى هـذه الملابس، وعلـى جـانب آخـر ارتـدت زبيـدة العالمـة أيضـا الملابـس المحتشـمة ، وغطـت وجهها وهـى تسـير فـى الشـارع ، كمـا أن أفلامـا أخـرى تـدور فـى تلـك الحقبـة قـد صـورت المرأة وقـد غطـت وجههـا وجسـدها مثلمـا حـدث فـى فيلـم " ريـا وسـكينة " لصـلاح أبـو سـيف ١٩٥٤ ، و " صـاحب الجلالـة الحـب " . بـل أن النسـاء فـى فيلـم "درب الهـوى" لحسام الدين مصطفى ١٩٧٤ قـد ارتديـن هـذه الملابـس فـى الشـوارع ومـن بينهـن عـاهرات وظيفتهـن إمتـاع الرجـال مقـابل نقـود .

وفـى الأفـلام التـى تـدور أحداثهـا بعـد تلـك الحقبـة التاريخيـة بوقـت قليـل ، رأينـا النسـاء سافرات فـى أفـلام مثـل " الـوردة البيضـاء " و " أولاد الـذوات " و " عندمـا تحـب المرأة " ، لكـن الأفـلام التـى كـانت تـدور فـى بيئـة تسـتلزم تغطيـة الـرأس كـانت تظهـر هـؤلاء النسـوة يرتديـن ملابسـهن ، وذلـك مثـل ملابـس المـرأة البدويـة ، فـى " غـادة الصحـراء " عـام ١٩٢٩ ، والريـف فـى " زينـب " ١٩٣٠ ، وأيضـا فـى التـاريخ العربـى الإسـلامى فـى "جحـا وأبـو نـواس مصـوران " عـام ١٩٣٢ .

أى أن السـينما لم تفـرض علـى النسـاء ملابـس السـفور ، بـل عكسـت مـا يلبسـه النـاس فـى كافـة العصـور ، وبـدا فـى هـذا الأمـر أن السـينما تتعـامل مـع الملابـس باعتبارهـا صـورة لعـادات النـاس وتقـاليدهم حسـب الأمـاكن التـى يعيشـون فيهـا والفصـول والبيئـات .

ولم يحدث فى المدينة أن اختفى غطاء الرأس . بل ظل له نفس مكانته الاجتماعية، والدينية ، يرمز إلى الوقار والتوبة والهيبة والسلوك القويم والحشمة ، وأيضا هيبة السن. فقد غلب وجوده فوق رؤوس الأمهات اللاتى عرفناهن وقورات فى كافة الأفلام العربية، وأيضا لدى التائبات من ذنوب اقترفنها ، وأيضا عندما أقمن للصلاة أو الحج سواء الذهاب إليه أو إقامة شعائره أو العودة منه . وقد تعدد ظهور هذه الطرحة البيضاء فوق رؤوس النساء كما سوف نفرد لذلك مساحة من حديثنا .

إذن فقد أصبحت الطرحة بمثابة غطاء الرأس ، أو حجاب بديل عن الملابس التى كانت المرأة ترتديها كاملة لإخفاء ملامحها ، وأصبحت هذه الطرحة البيضاء بمثابة دليل التدين والحشمة . وقد ظلت هذه الظاهرة ملزمة لفترة التغير الاجتماعى الذى شهدته مصر ، لم تتوقف أثناءه السينما عن تقديم الأفلام الدينية بشكل مكثف ، ثم قدمت أفلاما عن النماذج الإنسانية المتدينة ، فرأينا من الرجال الشيخ حسن فى " جعلونى مجرما " عام ١٩٤٥ ومن النساء " طاهرة " فى فيلم يحمل نفس الاسم جسدتها مريم فخر الدين عام ١٩٥٧ ، وعندما بدأت التيارات الدينية المختلفة فى العودة بشكل مكثف فى بداية السبعينيات بدأت أغطية الرأس تظهر بدرجات مختلفة . ومن أبرز هذه المشاهد شخصية الأخت ليلى (محسنة توفيق) ، وهى زوجة لرجل متدين كثيرا ما يقرأ القرآن فى فيلم" الحب قبل الخبز أحيانا " لسعد عرفه ١٩٧٧ حين تذهب إلى شقة الدكتور منير لتهنئته بزواجه من أختها نورا (ميرفت أمين) ، وقد وضعت على رأسها غطاء رأس ، وغطت كامل جسدها بلباس أقرب فى شكله إلى الزى التركى بألوانه وشكله كغطاء رأس مما يعكس تدينها . وفى البداية فان الدكتور يندهش لأنها تهنئه، فهو لم يتزوج أختها . وتفاجأ المرأة بنورا خارجة من غرفة الدكتور ، وتكتشف أن أختها تعيش مع منير دون زواج .

وقد عمد الفيلم إلى إظهار التناقض الشديد بين هذه الأخت المتدينة وزوجها حامل القرآن وبين سلوك أختها البالغ المتمرد ، فهذا التناقض يوضح إلى أى حد تعيش نورا فى هاوية ، بدليل أن أحداث الفيلم قد كشفت أن منير نفسه يرفض الارتباط بهذه الفتاة الشديدة التحرر ، ويتزوج من فتاة أخرى فتتعرف على كاتب معروف وترفض إقامة علاقة غير شرعية معه .

ومع تنامي عودة غطاء الرأس إلى الشارع المصرى فى الثمانينات ، لم يقف السينمائيون سلبيين بالدرجة المعروفة عنهم أمام مثل هذه المسائل ، فرأينا عاطف الطيب فى الكثير من أفلامه الأولى يجعل بعض شخصياته يرتدينه ، حتى وإن كان ذلك عن غير اقتناع ثم تكثف وجود الحجاب بحيث أصبح ظاهرة فى أفلامه الكثيرة خاصة لدى النساء اللاتى يترددن على الشيخة وفاء المغربى (عايدة عبد العزيز) فى فيلمه " كشف المستور " ١٩٩٤.

وليست هذه محاولة لتتبع تاريخ الحجاب أو غطاء الرأس فى السينما ، وقد آثرنا أن نحصر حديثنا من خلال السمات العامة التى يظهر فيها الحجاب أو غطاء الرأس ، لأنه موجود كما سنرى لدى المتدينات المسيحيات ، أو الراهبات فى الأفلام التى تتحدث عن نساء يدخلن الدير لأسباب اجتماعية ودينية ومن هذه السمات سنلاحظ أن :

* يوجد غطاء الرأس فى السينما المصرية من خلال ما تفرضه الظروف على النساء فى أماكن بعينها خاصة فى السجون ، فقد رأينا الطرحة البيضاء فوق رؤوس النساء فى أغلب الأفلام التى تدور فى سجون النساء مثل " سجن العذارى " لإبراهيم عمارة ١٩٥٩ و " نساء خلف القضبان " لنادية حمزة ، و " حب فى الزنزانة " لمحمد فاضل ، و " المرأة والقانون " لنادية حمزة ، وأيضا فى " المزاج " لعلى عبد الخالق ١٩٩٣، ولم يكن لغطاء الرأس معنى دينى إلا فيما يتعلق بالاحتشام ، فهو زى رسمى تفرضه إدارة السجون على النساء ، كما أنه يرتبط لدى بعضهن من ذنب اقترفنه . كما أنه ليس رداء دينيا باعتبار أن هناك غطاء رأس للرجال أيضا ، رأيناه فى أغلب الأفلام التى تدور أحداثها فى السجون مثل " اللص والكلاب " لكمال الشيخ ١٩٦٢ ، و "أنا الهارب" لنيازى مصطفى عام ١٩٦٢ .

وكل النساء داخل السجن فى فيلم " نساء خلف القضبان " يرتدين غطاء الرأس ، بداية من الشاويش طلعت (سناء جميل) المعروفة بقسوتها ، وحتى هؤلاء اللاتى جئن لقضاء مدة العقوبة بمن فيهن ابنتها نادية (بوسى) . والجريمة التى ارتكبتها هذه الفتاة ترتبط بالمقام الأول بالحياء ، فهى جريمة مخلة بالشرف حيث تشترك فى تمثيل فيلم خليع دون أن تدرى ، ويداهم رجال الشرطة الشقة التى يتم فيها التصوير ، وتجد

نادية نفسها داخل غرفة نوم بأضواء مبهرة ، وفي السجن فإنها ترتدى الزى الرسمي والذى يغطى رأسها مثل بقية السجينات . ورغم أن غطاء الرأس هنا لا يعني التدين ، إلا أنه في نفس الوقت مرتبط بالتوبة الملازمة للعقاب عند نادية ، حتى وان كان ذلك عن جريمة لم ترتكبها .

* ارتبطت الطرحة التي تغطي الرأس في الكثير من الأفلام بأداء الشعائر الدينية خاصة الصلاة . وفي فيلم " هذا هو الحب " لصلاح أبو سيف ١٩٥٧ فاننا نرى شريفة (لبنى عبد العزيز) الفتاة المثالية ، التي يسعى جارها المهندس حسين لخطبتها، وهي تصلي ، وفي حياتها العادية تبدو ملتزمة وتتمتع بخلق عال ، لكنها لا تضع الطرحة فوق شعرها إلا حين تأدية الصلاة ، ومثلما تطبق " المصلية " عقب الصلاة فإنها تخلع الطرحة كي تستعملها عند أداء الفريضة التالية . وفي فيلم " الأرض الطيبة " لمحمود ذو الفقار ١٩٧٤ ، فان الفتاة الطيبة (مريم فخر الدين) التي أصبحت وارثه لأملاك أبيها تضع طرحة فوق رأسها عندما تذهب للصلاة في المسجد ، خاصة عندما تدعو للشاب النزق الذي تحبه بالهداية والصلاح . كما أن صوفيا (نادية لطفي) في فيلم " أين تخبئون الشمس " لعبد الله المصباحي ١٩٨٠ ترتدى غطاء الرأس وهي في طريقها إلى الحج عقب توبتها بعد أن تعرفت على مجموعة من الشباب المتدين .

وفي فيلم " طاهرة " لفطين عبد الوهاب ١٩٥٧ ، فان غطاء الرأس يعتبر بمثابة العلامة المميزة لفتاة طاهرة بريئة تحاول جاهدة هداية أحد اللصوص ، وفي هذه الأفلام، السابق الإشارة إليها ، فان علاقة المرأة بغطاء الرأس بالغ الأهمية خاصة عند ممارسة الشعائر الدينية . وكما نرى فإننا أمام فتيات متدينات يتسمن بسلوك نقي . وهناك اتساق واضح بين ما يرتدونه من ملابس وبين سلوكهن وتدينهن .

* مثلما كان غطاء الرأس دليلا على الطيبة والنقاء ، فان التخلي عنه هو سقوط في الرذيلة في بعض الأفلام ، وعلامة على أبعاد الهوية التي نزلت إليها أرملة في فيلم "شئ في صدري " ١٩٧٢ ، فالمرأة " نفيدة " التي تجسدها هدى سلطان تضع "أحيانا" الايشارب فوق رأسها وتبدو معتدلة في سلوكها كأرملة تصون ذكرى زوجها . وعندما تغير من تسريحة شعرها ، بعد أن نجح حسين باشا شاكر في إغوائها ، فان هذا يعني

سقوطها فى المقام الأول . ويعنى هنا أن غلالة الرأس كانت رمزا على الطهارة والوفاء ، فلما سقطت انتهى هذا الرمز ، ونجح الباشا فى مآربه ، ليس أبدا فى إغواء المرأة ولكن بدافع الانتقام من شخص زوجها الذى كان يدعى دوما أنه رجل فاضل .

كما أنه يعد رمزا شكليا أمام المجتمع فى أفلام أخرى ، فالمرأة الشريرة فى "جعلونى مجرما " التى تقوم بتسريح الأطفال المتشردين فى الشوارع من أجل السرقة والنصب ترتدى ملابس ذات سمة خاصة ، تغطى شعرها . وهى أيضا على الطراز التركى، وتذهب إلى المستشفى من أجل استعادة أحد الأطفال الذين كادت الشرطة أن تكشفهم وأن تضعهم فى الإصلاحية . وقامت بتنغيم صوتها باللهجة التركية . " آمان يا ربى آمان " وتصرفت على أساس أنها من النبيلات وأن الطفل أيضا من سلالتها . وقد بدا غطاء الرأس هنا رمزا لوقار المرأة بالإضافة إلى بقية ملابسها ولهجتها .

* هناك نجمات سينما بأعينهن ارتدين هذه الملابس فى أفلام عديدة ووضعن الطرحة، و كما أشرنا فإن أغلب أمهات السينما كن يضعن هذه الطرحة فوق الرأس فى الأفلام التى تكشف طيبة المرأة وتدينها مثل الشخصية التى تجسدها عادة فردوس محمد وأمينة رزق ، ثم عزيزة حلمى فى السنوات الأخيرة من حياتها وكانت بالفعل قد ارتدت هذا الحجاب فى الواقع .

ولكننا نعنى هنا نجمات ارتدين هذه الملابس فى سنوات شبابهن فى السينما، ولعل أبرز مثال على ذلك هو مريم فخر الدين . وقد رأيناها منذ بدايتها عام ١٩٥١ فى دور الفتاة الطيبة . المغلوبة على أمرها . فكانت إذا لم تضع الإيشارب فوق رأسها فى "ليلة غرام" فإننا نكاد نحسه ، ثم هى تضع هذا الايشارب بالفعل فوق الرأس فى" فيلم الأرض الطيبة " . وجسدت دور المظلومة والمغلوبة على أمرها فى " السماء لا تنام " و " الشك القاتل " فى عام ١٩٥١ ، كما وضعت غطاء الرأس فى فيلم " شيطان الصحراء " عام ١٩٥٤ . وجسدت دور الفتاة المريضة المتدينة فى أسرة منكوبة بها فى فيلم "رسالة إلى الله" . وفى فيلم " خالد بن الوليد " جسدت دور زوجة سيف الله المسلول ، وكانت مكشوفة الرأس أيام الجاهلية ولكن ليلى هذه لا تلبث أن

ترتدى الملابس الإسلامية عقب دخولها فى الدين الجديد ، ولا تصبح تسمية الزى هنا فقط بغطاء الرأس ، بل الخمار الذى يغطى بروز جسمها وتظل كاشفة الوجه واليدين . كما أننا نراها فى بعض المشاهد حريصة على تغطية كل هذه البروز بشال اسود مرصع ببعض الخيوط البيضاء .

وإذا كان دورها التاريخى فى "شيطان الصحراء" باعتبارها من سكان الصحراء ، ثم فى " خالد بن الوليد " ، قد تناسب مع الملابس التاريخية التى لبستها ، فإن نفس الملابس التى ارتدتها ليلى فى هذا الفيلم التاريخى قد ارتدته مريم فخر الدين قبل إنتاج فيلم "خالد بن الوليد" بعام فى فيلم " طاهرة " عام ١٩٥٧ . وذلك فى إطار عصرى . أى أن طاهرة كانت ترتدى هذه الملابس منذ بداية أحداث الفيلم وحتى نهايته ، وأحداث الفيلم تدور فى منتصف الخمسينات . وطاهرة فتاة بسيطة تعمل بائعة ، عندما تعود ليلا إلى حجرتها باعتبارها تعيش وحيدة ، تجد هناك لصا هاربا فتساعده فى الهرب آملة أن يهديه الله بالتوبة . وعندما تأتى الشرطة التى تتعقب اللص ، فإنهم يعثرون على المسروقات فى غرفتها ، فيتم القبض عليها . ويعرض اللص ، فى القسم، على طاهرة ، إلا أنها تنكر معرفتها به . وتبقى فى السجن ، وذلك عملا بأنها يجب ألا تشى بشخص ترى من أعماقها أنه يمكن أن يتوب . وبالفعل فإن ما فعلته طاهرة به يجعله يفكر دوما فيها ، ويقرر الوقوف ضد زعيم العصابة التى تتولى عمليات السرقات ، ويبلغ الشرطة عنهم . ثم يعترف بما اقترفته يداه ويتم الإفراج عن طاهرة .

وفى هذا الفيلم ترتدى طاهرة الحجاب المعروف حاليا باسم الخمار، والذى ينزل حتى وسطها ، وتغطى ملابسها البيضاء كل جسدها عدا وجهها، وهى لا تغير هذه الملابس قط طوال الفيلم ، كما أنها ظلت ترتدى ملابس مشابهة فى فيلم "الأرض الطيبة" . وتكاد الشخصيتان اللتان جسدتهما فى الفيلمين متشابهتين ، فهى تنجح بطيبتها وسلوكها أن تغير من سلوك شقيق زوجة أبيها الراحل (كمال الشناوى) ، فيقتنع بها بعد أن كان عربيدا ، ويمر بحالة من الصفاء والتوبة .

. وهناك أفلام كثيرة وضعت فيها مريم فخر الدين غطاء الرأس مثلما حدث في "أقوى من الحياة" . حيث اتهمت بقتل ابنها وتم القبض عليها ، فارتدت غطاء الرأس والملابس البيضاء الطويلة المحتشمة ، وكادت أن تدفع رأسها مقابل جريمة لم ترتكبها . أما بقية أفلامها فقد بدت دوما البريئة الضحية ، فأمتزجت صورة طاهرة بصورة المرأة التي تجسدها في أفلام من طراز "جريمة حب" لعاطف سالم و "فضيحة في الزمالك" لنيازي مصطفى و "قلب من ذهب" لمحمد كريم ، و " نور الليل " لريمون نصور ، و "المبروك" لحسن رضا ، وكلها من إنتاج عام ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ كما وضعت غطاء الرأس في لقطات عابرة من فيلم " أبو أحمد " عام ١٩٦٠ .

وليست هناك ممثلة أخرى في السينما المصرية تفردت بمثل هذه الأدوار للفتيات البريئات لأكثر من عشر سنوات عملت فيها كثيرا مثلما حدث لمريم فخر الدين .

* مثلما كانت مريم فخر الدين الممثلة الأكثر ارتداء لغطاء الرأس في مجموعة كبيرة من أفلامها ، فان عاطف الطيب هو المخرج الأكثر اهتماما بهذا الموضوع في أعماله . بل أنه دخل في هذه الدائرة متعمدا ، حتى وإن تغير كاتب السيناريو الذي يتعامل معه . وفي أفلامه يمكن أن نرى نساء محجبات ، أو منقبات ، في خلفية المشاهد مثلما حدث في مشهد المحكمة في فيلم "الهروب" عام ١٩٩١ ، وقد دخل عاطف إلى الجامعة المصرية في الجزء الأخير من أحداث فيلمه "أبناء وقتلة" عام ١٩٨٧ . وصور صعود التيار الديني من خلال شخصية المعيد الشاب زهير (أحمد سلامة) فبعد مواجهة حادة بين زهير وأقرانه من اليساريين في الجامعة ينضم لتوه إلى التيار الديني فيطلق لحيته ويتكلم على طريقة الإسلاميين ، وقد قدمه الفيلم كمتدين معتدل ، لا يميل إلى استخدام العنف ، ولكنه يجد أن الجدل بالتي هي أحسن ، ومن هذا الجدل يتولد حب بينه وبين إحدى تلميذاته (ناهد رشدي) ، وهي فتاة محجبة تضع غطاء الرأس وتؤدي شعائر دينها مثل الصلاة وتسعى إلى التعرف على المزيد مما يتعلق بالدين ، وقد اختار عاطف الطيب لهذا الدور ممثلة ذات وجه برئ . وهي تختلف عن والديها ، وماضي أبيها كضابط شرطة عنيف يميل إلى استخدام السلاح والمكائد ، وكذلك فان زهير يختلف عن أبيه تاجر السلاح الذي قتل زوجته واستولى على أموالها ، ولم تستطع الشرطة أن تثبت عليه جريمة .

وقد جعل فيلم عاطف الطيب هذين الشخصين البريئين يدفعان ثمن أخطاء الأباء وماضى كل منهم المليء بالضغينة والكراهية . فالأب شيخون فى لحظة مواجهة مع خصمه القديم أحمد (مجدى وهبة) يود أن يطلق عليه الرصاص في وجود ابنته المحجبة فتصيب الرصاصة عريسها ويردى قتيلا .

وفى فيلم " البدرون " عام ١٩٨٧ رأينا كيف أطلق ابن البواب لحيته دليل تدينه ، مما يبين أن الطيب قد قرر دخول هذه الدائرة ، وألا يتعامل بسلبية مع ظواهر إجتماعية موجودة فى حياتنا بشكل مكثف ، ولذا فانه فى فيلمه التالى " ضربة معلم " بدا ملفتا للنظر وهو يصور أجداثه الأولى فى شهر رمضان . فالفيلم تبدأ وقائعه فى شهر رمضان عام ١٣٩٩ هـ ، أى عام ١٩٨٠ م . ويصور مظاهر الشهر الكريم فقط من خلال مسلسلات التليفزيون التى عرضت فى تلك السنة "صيام صيام" ، ومن خلال حديث البعض عن الفطور والصيام . وفى ليلة هذا الشهر حدثت الجريمة التى تحدثنا عنها فى فصل خاص برمضان فى السينما (أنظر الفصل الثالث عشر) . أما بالنسبة للحجاب فقد ارتدت خطيبة الضابط رفعت الذى يقوم بالتحقيق (ليلى علوى) الحجاب فجأة دون تمهيد . ونعرف أنها فعلت ذلك ليس عن اقتناع بأهميته ووجوبيته . وإنما عن عرف إجتماعى تتقلد فيه بالأخريات ، وهذه الفتاة تعمل معيدة فى جامعة الأزهر وقد تأخر حصولها على الماجستير لأنها لا ترتدى الحجاب حسبما تتحدث إلى خطيبها رفعت (نور الشريف) : " لقيت كل البنات بيتحجبوا فعملت زيهم " .

كما تكرر ظهور فتيات محجبات ومنقبات فى طى الخلفيات لمشاهد المحكمة فى فيلم " ضد الحكومة " ، لكن عاطف عاد لتقديم هذه النماذج فى شخصية الشيخة وفاء المغربى "عايدة عبد العزيز" فى فيلمه " كشف المستور " . فقد كان على سلوى شاهين ، التى عملت منذ سنوات فى جهاز أمنى حساس ، كانت حصلت على المعلومات من رجال لهم وظائفهم السياسية ، أن تقابل زميلات المهنة القدامى من أجل إرشادها إلى رئيسها القديم كى يساعدها فى محنتها التى تواجهها ، والتى يجبرها فيها الجهاز أن تعود

إلى ممارسة المهنة الأزلية من جديد مع سياسي عربي ، رغم أنها زوجة لشخصية لها مكانتها في المجتمع .

وجدت سلوى كيف أن زميلاتها السابقات قد استفدن كثيرا من التغيرات التي شهدها المجتمع ، ومن هؤلاء وفاء التي أصبحت تحمل اسم " الشيخة " ، وفي بهو عمارة فخمة وقبل أن تركب المصعد تشاهد ثلاث منقبات يدخلن العمارة ، ثم يركبن معها المصعد بينما سلوى ترتدي ملابس قصيرة مكشوفة كثيرا . مما يوحي بالتناقض بين ما ستراه في داخل شقة الشيخة التي ستدخلها هؤلاء المنقبات ، وعند الباب تفتح المرأة المكشوفة الوجه ، كما تظهر سيدة محجبة تقدم لكل امرأة تدخل بكتيب ديني فخم ، ثم تدخل لتحضر درسا يلقيه شيخ لا نراه قدر ما نسمع صوته يتحدث عن مآثر سيدنا أبي بكر رضي الله عنه . وتبعا لوجودها في هذا المكان ، فان سلوى تضع الإيشارب على ساقيها للتغطية وهي التي لم تفعل ذلك في المشهد السابق ، حين إلتقت بزميلة أخرى .

وعندما يتم استدعاء سلوى (نبيلة عبيد) للقاء الشيخة وفاء ، نجد هذه الأخيرة تتحدث إلى أحد مشايخ كوبنهاجن هاتفيا تحدثه عن أموال سوف تصل ثم تبدأ المواجهة بين امرأة اختارت التوبة ، وبين سلوى التي ترفض الوقوع في الرذيلة منذ اللحظة الأولى لأحداث الفيلم ، ويتفق سلوكها مع رغبتها في نبذ الماضي المليء بالرذيلة .

وقد كشف عاطف الطيب من خلال السيناريو الذي كتبه وحيد حامد عن وجهة نظر مختلفة لنساء يرتدين الحجاب ، فرأينا المنقبات اللاتي جئن لسماع حديث ديني في شقة فخمة تملكها امرأة اشترتها ، إما بأموال منحها لها الجهاز الأمني مقابل أعمالها غير الأخلاقية في ماضيها ، أم من أموال جاءت لتمويل نشاطها الجديد من عواصم عالمية عديدة .

* ظهرت نساء محجبات كثيرات في أفلام أخرى ، مثل الموظفة في المجمع في "الإرهاب والكباب" لشريف عرفه عام ١٩٩٣ . وقد كشف الفيلم أن الزى هنا لا يغير سلوك الإنسان ، فهذه المرأة ثرثارة لا تمارس عملها على أكمل وجه ، وهي تصرخ بلا داع ، كما أنها سبب فقدان أعصاب موظف جاء لطلب خدمة لابنه وتحول إلى حامل

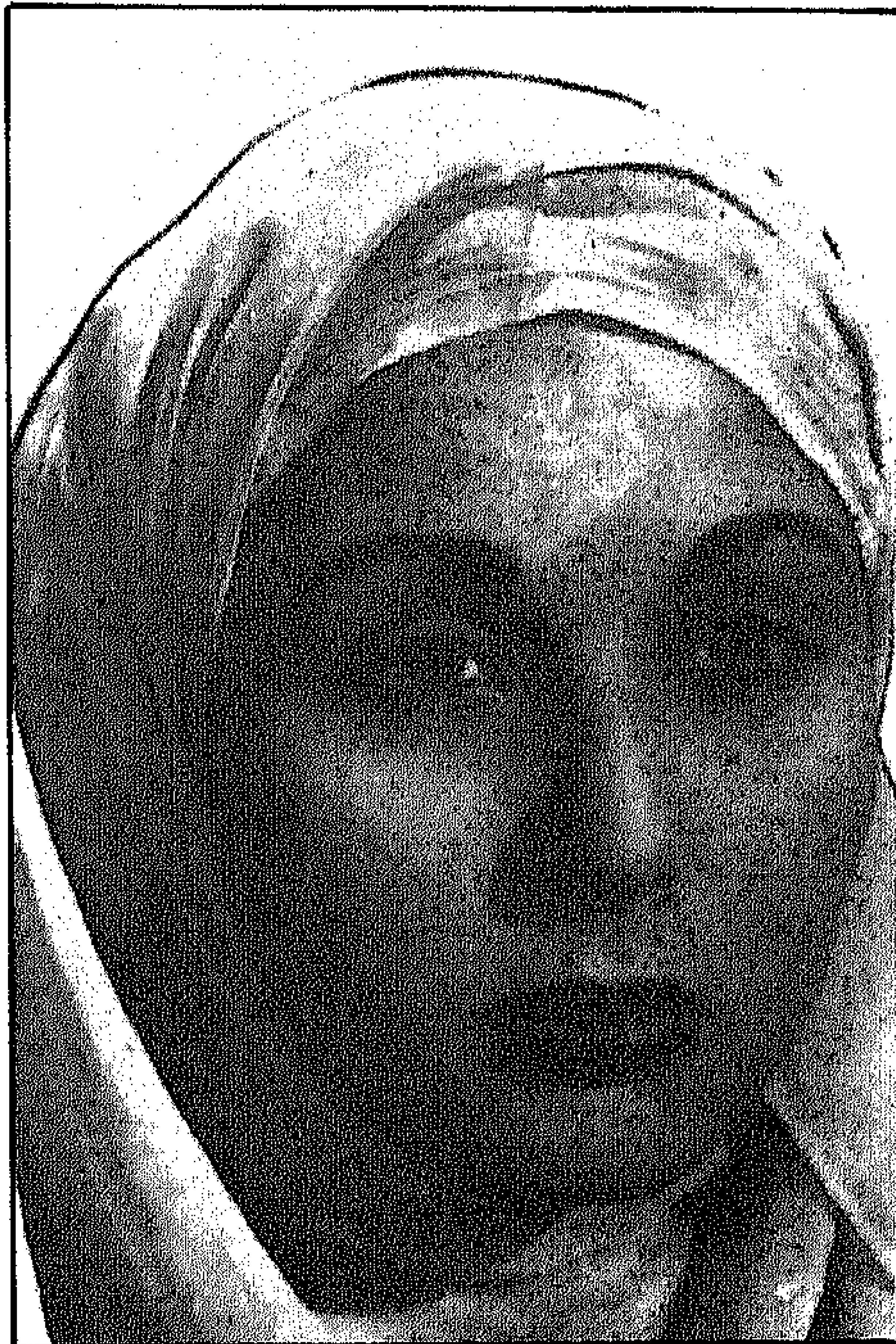
سلاح ، وأصبح فجأة بمثابة إرهابى استطاع أن يستولى على المجمع لعدة ساعات . كما وضعت توحة الطرحة على رأسها عقب عودتها من الأراضى المقدسة فى فيلم "توحة" لحسن الصيفى عام ١٩٥٨ ، وهو هنا رمز تحولها من امرأة سعت دوما إلى امتلاك الأشياء والأشخاص عن طريق التآمر والشر إلى إنسانة نورانية نقية اختارت أن تبدأ حياتها مع زوجها بالذهاب إلى الأراضى الحجازية .

* مثلما كان غطاء الرأس علامة على الحشمة لدى المرأة المسلمة ، وعلى تحولها إلى التدين الصادق فى أفلام عديدة ، حدث ذلك لفتيات مسيحيات ، فزى الرهبنة التى ارتدته هدى فى نهاية فيلم " الراهبة " أشبه بالزى الذى ارتدته إيفون فى نهاية فيلم "لقاء هناك" ، كما كان أشبه بما ارتدته ظاهرة فى الفيلم السابق الذكر ، وأيضا الكثير من التائبات . وقد تعادل ذلك مع كل النساء التائبات فى قصص السينما مهما كانت الديانة ، بل أننا رأينا غطاء الرأس فى فيلم " الراهبة " تضعه الفتاة المسيحية هدى (هند رستم) قبل أن تترهبن تماما . وقد بدأت علاقتها بغطاء الرأس بشكل تدريجى ، فهى فى البداية تقف أمام تمثال العذراء ، وهى عارية الشعر ، ثم راحت حين دخلت الكنيسة تضع الإيشارب الأزرق ذا الدوائر البيضاء فوق رأسها ، وهى فيما بعد ترتدى زى الراهبات المتكامل الذى يخفى كامل جسدها إلا الوجه واليدين.

* ورغم انتشار الحجاب فى حياتنا فى السنوات الأخيرة فان السينما المصرية لا تكاد تعترف به بنفس الصورة التى يعرفها المجتمع ، فإذا كان هناك فيلما فى الجامعة ، فان هناك تعمدا أن يكون أغلب الطلاب من غير المحجبات مثلما رأينا فى بعض أحداث " يا تحب يا تقب " لعبد اللطيف زكى على سبيل المثال ، ولكن الأفلام الأكثر واقعية ، لا تتجاهل إنتشار الحجاب فى مجتمعاتنا، ولذا فهى موجودة فى خلفية الأحداث فى هذه الأفلام ، كما أن الحجاب موجود فوق رؤوس البنات فى الكثير من اللقطات والمشاهد الخارجية من الأفلام الحديثة .



فاتن حمامة وفردوس محمد وعبد العزيز أحمد فى فيلم "عائشة"



هــــذا هـــو الحــــب



فجـــر الاســــلام

الفصـل التاسع

الدجالون .. والشعوذة

هنـاك خطـوط رفيعـة للغايـة بـين أشـياء عديـدة فـى حياتنـا تجعلنـا نـرى الفـروق بـين المفـاهيم لا تكـاد تذكـر لدرجـة تجعـل النـاس يخلطـون بـين أمـور متراصـة إلى جـوار بعضهـا ، فيكـاد يتصـور الرائـى لهـا أنهـا نفـس الشـىء . مثـل العلاقـة بـين الدجـل والحقيقـة ، وبـين الدجـل والبركـات علـى سـبيل المثـال .

وفـى حياتنـا هنـاك أشـخاص كثيرون ينتحلـون وظـائف الطبيـب ، أو المحـامى، أو مـا شـابه ، وقـد يـبرعون فـى تقديـم خدمـات للنـاس فـى المجـالات التـى دخلوهـا ، ومـا يفعلونـه ليـس أبـدا مـن الطـب ، أو المحاماة . وهنـاك فـى عالمنـا ، وفـى التـاريخ البشـرى كلـه أنـاس وهبهـم الله عـز وجـل قـدرات خاصـة علـى استشـراف الأشـياء والواقـع والمسـتقبل ، ولا يمتلـك آخـرون مثـل هـذه القـدرات ، لـذا فإمـا أنهـم ينكرونهـا عليهـم ، أو يؤمنـون بهـم. فيلجـأون إليهـم للاسـتفادة مـن هـذه القـدرات .

وقـد إعـترفت كافـة الأديـان السـماوية بمـا لـدى هـؤلاء الأشـخاص مـن قـدرات ، وفـى التـوراة ، والعهـد الجديـد ، والقـرآن الكريـم أذكـار عديـدة عـن السـحر ، والسـحرة وأحـاديث عـن التنجيـم ، وقـراءة الغيـب . ولأن النـاس يسـتهويها مـن يقـرأ ذواتهـا مـن الداخل ، فإنهـا قـد لجـأت إلى ذوى هـذه القـدرات وهـم قلـة للغايـة ، فصدقوهـم فيمـا قـالوا .

ولأنـه قـد دخـل دجـالون فى مختلف عصور البشـرية علـى مهـن عديـدة لهـا علاقـة بالنـاس صحيـا وسـلوكيا ، فقـد دخـل أيضـا دجـالون إلى عـالم هـذه القـدرات ، وهـو عـالم واسـع لـه خبراءه ، وأكفاءه فى كل الأديـان ، كما أنـه ليس قاصرا على ديـن دون آخـر، وكذلك فإن الدجالين قد كثروا فى كافة الأديـان ، ولأنـه يمكـن لهـذا الدجـل أن يكـون وسيلة مضمونـة للـتربح والكسـب ، بإعتبـار أن نتائجـه معنويـة ، فـإن الدخـلاء عليـه قـد إزدادوا ربما أكثر من كل المهن ، وقد زاد من هذه الدخول أنه يتعلق بسـلوك الإنسـان، ومشـاعره المعنوية ، فبعض المرضى يمكنهم أن يشعروا بالتحسن لو أعطاهم الطبيب كـوب مـاء عـادى ، وأبلغهم فى هدوء أن به الشفاء ، مثل هؤلاء المرضى يمكنهم عـن طريـق مـا يسـمونهم بأصحاب القدرات الخاصة أن يحسوا بنفس المشاعر إذا أعطونهـم وريقـة صغـيرة بها بعض الوصفات البلدية . سواء كان هذا المريض مصابا فى جسده أو نفسيته .

وليس هذا العالم قاصرا على الجهـلاء مـن النـاس أو الفقـراء أو لـدى شـعب مـن الشـعوب ، أو حقبة من الزمن ، بل هو موجود حولنا ، طالمـا أن هنـاك علاقـة أزليـة بـين الإنسان والقدر ، والمسـتقبل ، وطالمـا أن هنـاك غيبـا قادمـا لا يمكـن التنبـؤ بـه ، لأن عـالم الغيب لا يعرفه سوى الله سبحانه وتعـالى ، وأيضـا طالمـا أن هنـاك حـول الإنسـان مـاضى إنصـرم ، مـن المسـتحيل استحضاره ، أو القبض عليـه بالأيـادى ، مهمـا كـانت قـدرة الإنسان، لان الإنسان محدود المعرفة ، والقدرات ، مهما امتلك منها ، وعلى سـبيل المثـال فإن الحواس الخمس التى يمتلكها كل منا محدودة ، ولكن هذا لا يمنع أى كائنات أخـرى من حولنا لديها حدود أعلى بكثير من حواسنا ، بالإضافة إلى قدرات الإنسان علـى تحمـل ثقل مـا ، قارن مثلا بين ما يمكن لنملة صغيرة أن تحمله قياسا إلى حجمها ، وبين ما يحمله أقوى رجل فى العالم . حتى وان كان صاحب قدرات خارقة .

ولسنا هنا بصدد الحديث عن هذه الخوارق ، ولكن بعـض هـذه الظواهـر مرتبـط بـالدين فـى المقـام الأول ، ولأن علاقـة النـاس بـالدين بالغـة الحساسـية ، فإننـا نـاقش هنـا علاقة الدجالين الذين يستخدمون الدين سـتارا لأعمـالهم فـى الدجـل بالسـينما . ونقصـد هنـا الدجالين الذين يستترون وراء الدين ، ولن نـاقش بعـض الظواهـر الأخـرى التـى قـد ترتبـط بعلم التنجيم ، مثل قراءة الكف ، أو التخاطر ، وهى ظاهرة اهتمـت بهـا السـينما فى منتصف الثمانينات ، لكنها لم تدخل فى مجال الدجل ، كأن يأتى شخص إلى مستشـار

ويخبره أنه سيرزق بثلاثة أبناء سيموتون جميعهم ليلة زفاف كل منهم ، وذلك فى فيلم "الكف" لمحمد حسيب عام ١٩٨٥ . فليس لموضوع الفيلم علاقة بالدجل الذى يستخدم فيه الدجالون الرموز الدينية ، لعلاج الناس والتكسب من ورائهم .

وقد تصدت السينما المصرية لهؤلاء الدجالين طوال تاريخها ، ولا تكاد تخلو حقبة من زمن هذه السينما دون أن نرى أفلاما حول هذه الظاهرة ، ومن ناحية أخرى فمع بدايات هذه السينما ، وفى عام ١٩٣١ قدم محمد خليل راشد فيلمه "الساحر الصغير" عن مقدرات عجوز هندى فى السحر ، فالدكتور راشد وابنه مصطفى يقومان برحلة إلى الهند، وهناك ينقذان ساحرا من محاولة قتل ، فيرد العجوز الجميل ، ويعلم الابن بعض فنون السحر . ومن الواضح أننا أمام تجربة شخصية ، فالمخرج المؤلف يجعل من الشخصيات الرئيسية فى الفيلم تحمل نفس اسمه واسم ابنه : الدكتور راشد (جسده المخرج) ، وابنه مصطفى (تمثيل مصطفى راشد) . وهو فيلم لم يستخدم فيه أحد الدجل بستار الدين من أجل النصب على الناس . لكننا ذكرنا الفيلم هنا لتبيان أن السينما المصرية اهتمت بظاهرة الخوارق منذ بدايتها .

وقائمة الأفلام فى تاريخ هذه السينما طويلة ، حول الدجالين ، وقد حصرنا هنا مجموعة قليلة منها . للتركيز عليها دون غيرها ، منها فيلم " المبروك " لحسن رضا ١٩٥٩ و " إسماعيل يس فى مستشفى المجانين " لعيسى كرامة ١٩٥٨ ، و " ساحر النساء" لفطين عبد الوهاب ١٩٥٨ وفى السنوات الأخيرة عادت هذه الظاهرة للانتشار مرة أخرى، حيث وجدت كاتب سيناريو استعذب تحويلها إلى أفلام هو محمود أبو زيد الذى كتب " البيضة والحجر " لعلى عبد الخالق ، و" عتبة الستات " لنفس المخرج عام ١٩٩٥ . كما ظهرت فى فيلم " للحب قصة أخيرة " لرأفت الميهى، وأيضا فى فيلم "النوم فى العسل" ١٩٩٦ لشريف عرفه . وهناك أيضا أفلام عن الزار والكودية مثل "دقة زار" لأحمد ياسين عام ١٩٨٦ و "نعيمة فاكهة محرمة" لأحمد السبعاوى ١٩٨٤ . وهناك أفلام كثيرة تجاوزناها مثل قصة " هدى " من فيلم " ٣ نساء " لصلاح أبو سيف وغيرها .

* وبالنظر إلى مجموع هذه الأفلام سنجد أن الشخصيات الرئيسية بها مؤمنة بالدجل، سواء الدجالين أنفسهم ، أو المرتادين عليهم . وسوف نلاحظ من تواريخ إنتاج

هذه الأفلام أن هناك سنوات بعينها قد زاد فيها الإقبال على إنتاج هذه الأفلام، مثل العامين الأخيرين من الخمسينات ، والنصف الأول من التسعينات ، وليس هناك تفسير محدد لظهور هذه الأفلام في فترة دون أخرى بشكلها المكثف ، خاصة في الخمسينات ، فليس هناك توجه خاص لصناعتها ، لكن كما أشرنا ، فان محمود أبو زيد ككاتب سيناريو كان وراء هذا النوع من الأفلام في التسعينات ، والذى رأى أنه مؤمن بقدرات العلم على حساب الخرافات ، لكن المؤلف نفسه وقف ضد العلم في فيلم "جرى الوحوش" لنفس المخرج .

وبشكل عام ، فإن صورة الدجال هنا ليست مرغوبا فيها لدى السينمائيين ، ولم يتعاطف معها أحد في السينما ، سواء من المخرجين ، أو الكتاب ، وبالتالى الجمهور نفسه، فقد صورت الأفلام هذه الشخصية باعتبارها استغلالية تستفيد من متاعب الناس النفسية والاجتماعية ، فتتكسب منهم ، وكثيرا ما كانت تضيرهم . فتسعى للاستيلاء على أموالهم وأجسادهم ومكانتهم الاجتماعية . وإذا كنا قد أشرنا أن فترة الخمسينات قد شهدت الدجالين الذين يستترون وراء الدين ، فقد وقفت أيضا لتكشف الدجالين الذين يستترون وراء العلم ، خاصة التنويم المغناطيسى في أفلام مثل "المنزل رقم ١٣" لكمال الشيخ ١٩٥٣ و "نصف عذراء" للسيد بدير ١٩٦١ . وقد حاولت السينما أن تؤكد ما جاء في القرآن الكريم " كَذِبَ المُنَجِّمُونَ ولَو صَدَقُوا" ، فكشفت إلى أى حد هم كذابون ، ولم نر في السينما المصرية واحدا منهم يتعامل مع هذه الظواهر بجانب علمى . بل كان أغلبهم دخيل على المهنة ، ولم يهبه الله أى قدرات ، لا في التنجيم أو السحر أو قراءة الكف ، وما إليه من الأمور التى لا يزال الناس في حالة لبس بين الدجل والشعوذة والحقيقة .

ولعل الشخصية التى جسدها إسماعيل يس قبل أن يدخل مستشفى المجاذيب هى النموذج الأمثل لما قدمته السينما في تلك الحقبة ، فهناك دجال ، يجلس في قاعة مهيبة، تمتلئ بالبخور ، ويرتدى ملابس خاصة تكرر ظهورها في أغلب هذه الأفلام، يضع على رأسه طرطور ، ويطلق لحيته البيضاء ، ويتمتم بكلمات غير مفهومة كأنه يستحضر الجان الذين يعملون لخدمته . ونفهم منذ الوهلة الأولى قبل دخول طعمة (هند رستم) وأمها إلى هذه الحجرة أنه يدس بين الزبائن وأغلبهم من النساء شخص يأتى له بالمعلومات ، بمعنى

أنه أثناء الانتظار تتحدث النسوة فيما بينهن عن متاعبهن ، فيلتقط المساعد ذلك ويبلغ سيده، والذى ينجح فى الإستفادة من ذلك تماما .

ولعل الفطاطرى المأزوم بسبب رغبة تومرجى فى الزواج من طعمة يلجأ لحيلة كى يؤثر على أهل حبيبته ، وهو يتقمص شخصية الدجال ، يردد نفس عباراته ، ويطلق نفس الأبخرة فيجد نفس الاستجابة ، مما يعكس أن الناس تصدق من أمامها فى مثل هذا المكان المحاط بالغموض ، ويتناسب مع المتاعب التى يعانيها المرضى ، فحسب أحداث الفيلم ، فان أم طعمة تود أن تحنن قلب ابنتها على عريسها التومرجى ، أما الفتاة فهى تأمل فى أن تكشف عن مصير علاقتها ، أى تستكشف المستقبل مع حبيبها الفطاطرى .

* هذا الدجال هو فى أغلب هذه الأفلام رجل . وخاصة فى مجموع الأفلام التى ظهرت فى الخمسينات ، مثل محمود المليجى فى " المبروك " وفريد شوقى فى " ساحر النساء " و عبد الغنى قمر فى " إسماعيل يس فى مستشفى المجانين " ، وأيضا فى بعض الأفلام التى ظهرت فى السنوات الأخيرة مثل أحمد زكى فى " البيضة والحجر "، شخصية الدجال فى " للحب قصة أخيرة " ، و " النوم فى العسل " ، لكن فى هذه السنوات أيضا برزت شخصية الكودية ، التى تقيم الزار ، وهى أيضا امرأة ذات شخصية قوية يمكنها أن تؤثر على النساء ، مثل الشخصية التى جسدتها سهير البابلى فى " دقة زار " وصفية العمرى فى "عتبة الستات" ، كما أنها امرأة فى فيلم " نعيمة فاكهة محرمة " .

والفرق بين الرجل والمرأة هنا يتمثل فى أن هذه الأخيرة تميل إلى إقامة الزار ، الذى لا مانع للرجل أن يستخدمه مثلما حدث فى "البيضة والحجر"، وهذا الزار لا يعدو كونه رقصات عنيفة ، تخلص الجسد بطريقة التنفيس من التشنجات العصبية والتوتر ، وهى نفسها الرقصات التى استوردت إيقاعها من أفريقيا وأمريكا اللاتينية مثل الكونجا والسامبا وغيرها من الرقصات .

وكنموذج للرجل الذى يقوم بهذه الأعمال ، فهناك مدرس الفلسفة الذى يعيش فى بيئة شعبية ، وهو يؤجر حجرة فى أحد المنازل . كان يسكنها دجال مشعوذ تم القبض عليه . فى البداية نعرف أن هذا المدرس صاحب مبادئ يلقنها لتلاميذه طول

الوقت ، وهو ضد الدجل بكافة أشكاله . وقد دفعه الناس أنفسهم بعد أن سكن الغرفة إلى عالم الشعوذة ، فوجدها لعبة مربحة ، حيث استغل خبرته فى علم النفس والفلسفة فصار واحدا من أبرز الدجالين . حيث يصير صديقا لرجال السياسة الذين يستعينون بقدراته . ورغم أنه يتم القبض عليه بتهمة الدجل ، فانه يطلق سراحه .

وفى رأىّ أنه إذا كان الدجال يضحك على الناس ، فان الطريقة التى تمت بها صناعة الفيلم هى نوع من الدجل لجذب أكثر عدد من المشاهدين الذين يميلون إلى سماع عبارات غريبة يمتلئ بها الفيلم ، لكننا لسنا بصدد تقديم نقد للفيلم قدر ما نحن نقدم هذه الظاهرة ، فمما لاشك فيه أن كاتب السيناريو يعمد إلى تحويل أبطاله من النقيض إلى الطرف الآخر ، فدارس الفلسفة الذى يؤمن بالتجربة والعقل يتحول إلى أكبر مصدر للخرافات ، وسوف نرى أن طبيبة أمراض النساء فى (عتبة الستات) التى تقوم بتوليد النساء وتساعدهن فى إحداث الخصوبة هى التى تذهب بنفسها إلى الدجالة .

ولعل تسمية الشيخة توحيدة فى فيلم "دقة زار" يوحى لنا ما تعكسه مكانتها الاجتماعية فى المجتمع الذى تعيش فيه ، فهى امرأة قوية المراس . ترى أن فتح عيادة فى الحى لخدمة الأهالى يتعارض مع مصالحها ، لذا فإنها تقف ضد الطبيب بالمرصاد منذ اللحظة الأولى . ويصور الفيلم أنه على دقات زار هذه المرأة تحدث جرائم اغتصاب، ودعارة مستورة . وهى تنجح فى إغلاق المستشفى التى أسسها الدكتور أحمد ، بعد أن هددت والده بإظهار جرائمه التى كانت سببا فى تراكم ثروته .

وفى هذا الفيلم ، مثلما فى أفلام أخرى منها "نعيمة فاكهة محرمة" و "عتبة الستات"، فإننا نرى تفصيلات دقيقة لما يتم فى هذه الأمسيات الراقصة ، ولاشك أن شغف السينما المصرية بالرقص يعكس أيضا الاهتمام بتصوير هذه العوالم . بالإضافة إلى الشبق الجنسى . وباعتبار أن المترددين على هذه العوالم من أصحاب العلل ، والأمراض النفسية، فإننا نرى نماذج إنسانية عديدة مثل المصابين بالهوس الجنسى والباحثين عن الثروات .

تبعا لطبيعة هذه الشخصيات والمجتمعات التى تمثلها ، فان الدجالين رجالا ونساء يقيمون دائما فى الأحياء الشعبية ، وغالبية زبائنهم أيضا من هؤلاء البسطاء والفقراء،

وفى الكثير من الأحيان يأتى أيضا زبائنهم من طبقات اجتماعية راقية إلى هذه الأماكن الفقيرة ، أو الشعبية التى يقيم فيها هؤلاء الدجالين مقارهم . يبدو ذلك فى الغرفة المتواضعة التى كان يقيم فيها الدجال فى "البيضة والحجر" والتى أقام فيها أستاذ الفلسفة، ولم يستطع أن ينزع عن نفسه أنه سليل الشيخ السابق ، باعتبار أن أحدا لا يمكنه أن يعيش فى هذه الغرفة إلا من له قدرات مشابهة .

والشيخة هناجة فى " عتبة الستات " تقيم فى حى شعبى من الصعب الوصول إلى مكانها بالسيارة العادية ، كما أن الدجال الذى يذهب إليه العميد مجدى فى فيلم "النوم فى العسل " يقطن أيضا فى المناطق الشعبية ، والتى أقامت فيها الشيخة توحيدة فى " دقة زار" ، ثم أيضا " المبروك " وأيضا الدجال فى "ساحر النساء". وفى مجموع الأفلام التى فيها هؤلاء الدجالون يستترون وراء الدين ، فإننا لم نر واحدا منهم يقيم فى منطقة راقية ، وعلى العكس فان النصابين الذين يستخدمون العلم خاصة التنويم المغناطيسى يقيمون فى أماكن راقية .

وإذا كان أغلب هؤلاء الدجالين من أبناء الطبقات الفقيرة والبسطاء من الناس، فان بعض المترددين على هذه الأماكن أيضا من الأغنياء ، وذوى المكانة الاجتماعية العالية ، وقد ساعد ذلك أستاذ الفلسفة على الارتقاء الاجتماعى . ورغم أنه تم القبض عليه ، فانه يتم إطلاق سراحه من تهمة الدجل ، وذلك بأن تعترف السلطات الرسمية أنه رجل صاحب كرامات . ويقوم أحد ضباط الشرطة بتوديعه . وعند باب مديرية الأمن يقوم الدجال بقراءة كف ضابط الشرطة .

كما أن زبائن الشيخة " هناجة " من الفقراء وأيضا من الميسورين ، ليس فقط الدكتورة سهير فى "عتبة الستات" التى اضطرتها ظروفها أن تذهب إلى هذه الدجالة، بل أيضا أغلب النساء اللاتى أتين إلى هذا المكان قبلها وبعدها ، خاصة الحسناء الميسورة الحال التى رأيناها فى نهاية الفيلم حين تم القبض على هناجة .

وفى فيلم " المبروك " فان الأرملة بهيجة هانم أيضا امرأة ميسورة ، وهى تعيش مع ابنها ، وتسلم قيادها للدجالين . تعتقد أن ابنتها زينب مريضة . فهى تحب ابن عمها صابر المدرس ، وهى تتعرف على المبروك المحتال أثناء زيارتها لمقبرة زوجها ، أى أنها لم

تذهب إلى وكر المبروك لحمايتها هذا ، الرجل يصوره الفيلم رجالا يسيطر على أفكارها، وكما نرى فنحن أمام امرأة ميسورة تسوقها أقدارها إلى الدجالين الذين تؤمن بقدراتهم الخارقة .

* إذا كان أغلب الدجالين من الرجال في أفلام الخمسينات ، فإن أكثر الزبائن من النساء في كل هذا النوع من الأفلام، وقليلا ما نرى رجالا يترددون على هذا العالم إلا لكشف أبعاد الدجل ، ومحاولة القبض على ذلك الدجال باعتباره خارجا على القانون. وقد ترددت النساء على هذه الأماكن سواء كان الدجال رجلا أم امرأة. وسواء كان من الفقراء أم الأغنياء ، من الجاهلات أو من اللاتى تلقين أبرز العلوم وأهمها . وقد حاولت أفلام كثيرة صناعة متناقضات حادة بين عالمين لتكشف مدى التباين، ولإحداث أكبر أثر درامى . ففى فيلم " عتبة الستات " رأينا هذا التناقض فى قمته. فالدكتورة سهير تعمل طبيبة أمراض نساء ، ولكنها هى نفسها لا تجيد تشخيص حالتها ، وعندما تلجأ إلى الطبيب يعطيها نتيجة مغلوطة بناء على أمر زوجها صديق الطبيب ، وهذه الدكتورة ابنة لضابط شرطة متقاعد ، وهو رجل متدين، وقد ربى ابنته أحسن تربية ، أما زوجها فهو ضابط شرطة أيضا مهمته القبض على الدجالين .

وتجىء فنتازيا الفيلم حين يؤكد لنا إن امرأة بمثل هذه الصفات، سرعان ما تلجأ إلى الشيخة " هناجة " التى تقيم الزار من أجل علاج العقم . ولم يكشف الفيلم كثيرا عن وسائل عقائدية تستخدمها المرأة التى تتمتع بمكانة اجتماعية فى الوسط الذى تعيش فيه . ولكنه كشف لنا أن هناجة نفسها تلجأ إلى استخدام العلم ، وذلك باستخدام قطعة من الصوف مبللة بسائل منوى، ووضعها بين ساقى المرأة التى تتصور أنها عاقر ، وهى طريقة معروفة تستخدم فى الأوساط الشعبية .

وقد انتقل الفيلم بمهارة أن جعل الدكتورة سهير تنطق كلمات السحر التى ترددها الشيخة " هناجة " ولقنتها إياها وهى تمارس الشعائر التى أمرتها أن تفعلها . وكل هذه الأمور ضد تربية ومفاهيم المرأة ، وإذا كان أستاذ الفلسفة قد استخدم هذه

العبارات وهو يعرف تماما أنها بلا معنى وليس لها أى تأثير بالمرة ، فان سهير تبدو بالغة الاقتناع بالتجربة . بل إنها تسير فيها حتى النهاية ، فقد دبرت مبلغا من المال (١٢ ألف جنيه) من أجل إقامة زار ، ويتم بالفعل حملها ، وكان يمكن للأمر أن يستمر لولا أن الزوج الضابط يعلم تماما أنه عقيم ، وأن زوجته لا يمكن أن تحمل منه ، فيتهمها بالخيانة. وفى النهاية يتمكن من القبض على الشيخة أثناء زار جديد ، زبونته امرأة ثرية استطاعت أن تدبر لها مبلغا كبيرا لإجراء نفس العملية عن طريق قطعة الصوف المبللة بسائل منوى من فتى خصيب .

* غالبا ما يختار الفيلم حالة واحدة من مئات ، بل آلاف الحالات التى تتردد على الدجال للوقوف عندها ، وهناك نوعان من هذه الأفلام . الأول عن دجال تمر فى حياته مجموعة من الحكايات والحالات ، ويصبح هذا الدجال شخصية رئيسية أما الحالات فهى ثانوية ، ونجد وقوفا سريعا عند حالة خاصة مثلما فى "دقة زار" و "البيضة والحجر" ، أى أن الدجال هنا هو الشخصية الرئيسية .

وفى بعض الأفلام يتم التوقف أمام شخصية بعينها . أى أن الدجال يخصص وقته كله لحالة واحدة يستنفذ أموالها ، وذلك مثلما حدث فى فيلمى "المبروك" و " ساحر النساء " . فحسب أحداث الفيلمين فانه ليس للمبروك زبائن آخرين أثناء أحداث الفيلم، وهو يكرس كل ما لديه من مهارة من أجل استغلال زبونة واحدة هى الأرملة بهيجة هانم وابنتها . فيسافر إلى عزبتها بناء على طلب منها ويبتز منها الأموال . بل انه يستدرج ابنتها زينب ويعتدى عليها جنسيا ، ويوهمها أن الذى فعل ذلك هو ابن عمها صابر . ثم إذا بهذا الدجال يحاول سرقة مصاغ الأرملة حتى يتم كشفه .

ونحن فى هذا الفيلم لم نر أى زبائن آخرين له ، كما أننا لا نرى مقر المبروك كثيرا . وقد تكررت هذه القصة فى فيلم "ساحر النساء" فمنذ البداية ، ونحن أمام سجين يتم الإفراج عنه ، يسعى إلى الكسب السهل . وبعد أن يقوم بسرقة مبلغ من المال، يفتتح مكتبا صغيرا للنصب على النساء ، والاحتيال باسم القدرات الخارقة التى يمتلكها فى تحضير الأرواح ، ويخصص لغايته سيدة جاءت إليه ليطلب من الأرواح شفاء زوجها من الشلل ، فيأخذ مالها ويسلبها شرفها . وقد جاء فى مادة دعاية الفيلم أن فريد شوقى

يؤدى دور دجال عريق فى إجرامه اتخذ من سحره على النساء تجارة كغيره من الدجالين الذين حملوا اللقب قبله ، ومارسوا سحرهم القوى وتأثيرهم فى النساء .

أما النوع الثانى من الأفلام فهو عن واحدة من تلك الحالات ، تضطرها ظروفها إلى الذهاب إلى الدجالين حتى وإن كانت ضد هؤلاء وأفكارهم ، أو معهم . وقد ذهبت أم طعمة مع أبنتها إلى الدجال الذى تعرف منذ الوهلة الأولى أنه يمارس الدجل وأنه خارج على القانون . وفى فيلم "نعيمة فاكهة محرمة" ذهبت نعيمة إلى الكوديا أثناء أحداث الفيلم الذى لا يعتمد كله على تلك الظاهرة . فهذه المرأة تذهب لتسليم رضيع استلمته من أمه قبل وفاتها كى تسلمه بدورها إلى أهل أبيه فى الإسكندرية ، وتتصورها الحماة أنها الأم ، وبالتالى فإنها تعاملها على أساس أنها أرملة ابنها ، وهى قصة مأخوذة من رواية إنجليزية معروفة تحت اسم "تزوجت رجلا ميتا" لروبين إيريش .

ومن أحداث الفيلم نرى امرأة من طبقة شعبية ، زوجة لمعلم كبير صاحب حمام شعبى تتخذ من الأسياد طريقة للضغط على رجلها . فكل ما توده الرجوع فيه إلى رغبة الأسياد . وتجد نعيمة نفسها ضمن أحداث الزار، فتقف لترقص إلى جوار زوجة المعلم . ونعيمة التى دخلت الزار عن غير رغبة هى امرأة مأزومة ، تتوجه إلى بيت سيدتها لإحضار قميص نوم ، كى تلبسه سيدتها ، العروس التى تزف إلى عريس من تحت الأرض . ويسبقها إلى هناك الزوج . وأثناء اختيار الملابس تقع فريسة للمعلم . ويكون ذلك سببا لهربها .. إذن فنحن أمام موضوع مقحم على القصة الأصلية لا علاقة له بالمرة بأبعادها .

* فى الكثير من الأحيان ، فان هؤلاء الدجالين كانوا يستخدمون الدين كستار، لكنهم يختارون شققهم ، أو أماكنهم الخاصة البعيدة عن المساجد أو بيوت العبادة لممارسة ذلك ، وفى بعض الأفلام رأينا هؤلاء الدجالين قريبين من أماكن العبادة مثلما حدث فى " للحب قصة أخيرة " حيث نرى شخصية الشيخ التلاوى الذى يتبرك به الناس . وكما تردد الزوجة قائلة : " مش ممكن ربنا يحكم على حبنا بالبساطة دى ، جايز التلاوى ده دجال ونصاب ، لكن ربنا أكيد حاجة تانية " ، أى حسب حوار الفيلم فان هؤلاء الدجالين الذين يخيبون آمال الناس شيء مختلف عن الله سبحانه وتعالى الذى قد يستخدمون آياته الكريمة للتأثير على الناس .

ويصور الفيلم نهاية التلاوى حيث تداهم قوة من الشرطة المقام الذى تحطمت أركانه ، ومع ذلك لا يصدق الأهالى البسطاء الحقيقة المجردة أمام عيونهم ويظن البعض أن التلاوى هرب قبل أن تمسه يد الأذى .

فالزوجة قد صدقت فى البداية أن التلاوى قد عمل على شفاء زوجها ، رغم وجود طبيب فى تلك المنطقة الشعبية (الوراق) ، مما جعل الزوجة تعيش أيامها كحلم جميل ، وتنتشر فى الوراق إشاعة أن التلاوى قد نجح فى شفاء الزوج من علته .

ليس هناك فيلم بعينه من مجموع هذه الأفلام مأخوذ عن رواية أدبية سوى ثلث فيلم مأخوذ عن قصة لإحسان عبد القدوس باسم " توحيدة " من إخراج صلاح أبو سيف فى فيلم "٣ نساء" عام ١٩٦٩ . أما الأفلام التى قدمناها على هذه الصفحات فأغلبها مأخوذ عن سيناريوهات مكتوبة للشاشة ، وإن كان هناك أدباء قد شاركوا فى كتابتها ، فنجيب محفوظ هو مؤلف قصة فيلم "ساحر النساء" ، وهى قصة سينمائية من القصص العديدة التى كان يكتبها للسينما دون أن يقتبسها من أعماله الأدبية ، مثلما حدث فى " النمرود " و " فتوات الحسينية " . وقد شارك عباس كامل فى كتابة سيناريو هذا الفيلم ، كما شارك أيضا فى كتابة سيناريو فيلم " ساحر النساء " ، أما الممثل محمود المليجى فهو مؤلف قصة "المبروك" ، ومن الواضح أنه ألفها كى يقوم ببطولتها . وألف محمد الفيل قصة فيلم " دقة زار" ، ونسب رؤوف حلمى إلى نفسه تأليف قصة " نعيمة فاكهة محرمة " . ومن الملاحظ هنا أن كاتب القصة لم يشترك فى صياغة السيناريو فى أغلب هذه الأفلام ، فمصطفى محرم كاتب سيناريو وحوار " دقة زار " . كما أن المليجى ومحفوظ لم يكتبا سيناريو الأفلام المشار إليها . إلا أن محمود أبو زيد هو الذى كتب كل من القصة والسيناريو والحوار لأفلام " البيضة والحجر " و " عتبة الستات " ، وقام بإخراج الفيلمين على عبد الخالق الذى تعاون كثيرا مع أبو زيد فى إخراج نصوص أفلامه .



ســــاحــر النســـاء



عتبة الستات



البيضــــة والحجــــر

الفصل العاشر

متطرفون .. ومؤمنون

"القابض على دينه كالقابض على الجمر رغم أن الدين يسر وليس عسر" .

ورغم كل نبل الدين ، وسمو مبادئه ، فان البعض قد يقف عاجزا أمام فهم كافة تعاليمه ، أولا يمكنه أن يتعامل معه بشموليته ، فالانسان مخلوق نسبى، أما الدين فلأنه من المطلق ، من الله سبحانه وتعالى ، فانه شامل فيما يتعلق بسلوك البشر ، والعبادات ، ولذا فان الكتب السماوية خاصة القرآن الكريم ، تتحدث تماما عن جوهر الانسان وما يبطنه من نوايا .

" ولاَ تَقَرَبُوا الفَوَاحش ما ظهر مِنَها وما بَطِن " (الأنعام ٦) .

" قُل أنما حرّم ربىّ الفواحش ما ظهر منها وما بطن " (الأعراف ٧) .

" وأسبغ عليكم نعمه ظاهرةً وباطنةً " (لقمان ٣١) .

ثم الحديث الشريف : " إن الله لا ينظر إلى صوركم بل ينظر إلى قلوبكم" .

وعليه ، فإذا لم يتمكن انسان من التعامل بشكل شمولى مع الدين وتعاليمه ، فليس ذلك قصور فى الدين ، ولكنه بلا شك عيب فى هذا الانسان ، ولذا فكثيرا ما نتقابل مع شخص لا يمكنه أن يقبض على الدين بالشكل الأمثل ، وغالبا ما يكون محط أنظار الناس الذين يحكمون على سلوكه من أشياء يفعلها ويتساءلون : كيف له أن يفعل

وهو المصلى، المتدين ، الذى يعرف ربه حق معرفته ، فيبدو البعض وكأنه مصاب بفصام بين تدينه وبين سلوكه ، ويتستر آخرون لهم أغراض خاصة وراء الدين فلا يمثلونه بالشكل الأمثل .

وقد حاولت السينما المصرية أن تتعامل مع هؤلاء الذين يسيئون استخدام تعاليم الدين بكافة الأشكال ، وكشفت دائما أن هذا ليس عيبا فى الدين ولكنه قصور فى الناس ، فالانسان ، كما أشرنا ، نسبى . وفيما بين البشر أنفسهم فان هذه النسبة تتباين .

وسوف نحاول فى هذا الفصل أن نستعرض بعض النماذج السينمائية التى لم تجعلها سماتها ، ومصالحها الخاصة ونواياها ، أن تتعامل مع الدين بما يليق بقدسية العقيدة، وهذه النماذج تتعدد وتتغير أشكالها . ويمكن أن نوجزها فى اشكال محددة منها :

* نموذج الرجل الذى يبدو أمام الناس عبدا مصليا ، يمسك بالمسبحة فى يده ويتردد على المساجد ، وتجده يؤدى الشعائر الدينية الظاهرة أمام الناس بكافة حذافيرها ، فلا يكاد الشك يلمس قلوب أى ممن يحيطونه ، انه فى سلوكه الخلفى يتصرف عكس ما يبدو عليه تماما .

وهناك نماذج محددة ومشهورة فى السينما المصرية ، منها نموذج "حميدو" فىالفيلم الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٥٣ . هذا الشاب نراه على الشاشة بوجهى العملة التى يتسم بهما . الوجه المتدين ظاهريا . يؤدى الصلوات ويمسك بالمسبحة ، ثم بوجهه الآخر الخارج على القانون . فهو الوصولى والمتسلق اجتماعيا والذى يلعب على مشاعر الآخرين فضلا عن قيامه بتهريب المخدرات . وعلى سبيل المثال فان حميدو بعد أن يقوم بعملية تهريب المخدرات فانه يذهب إلى الصلاة ، وهو لا يفعل ذلك من أجل خديعة الناس بقدر ما هى عادة يمارسها ، ولذا فان "حميدو" الذى نراه طاهرا مصليا أمام الأم ، تختلف صورته تماما أمام زملائه المهربين وأيضا أمام رجال الشرطة ، ثم أمام ناظر محطة المكس . كما تختلف الصورة أمام الغازية التى يمارس معها الحب فى القارب ويعدها بالزواج ، ثم يتركها تغرق فى البحر ، وبالطبع أمام مجموعة المهربين المنافسين الذين يتردد عليهم .

ويهمنا هنا أن نتوقف عند العبارات التى ترددها الأم موجهة كلامها إلى الغازية التى غرر بها لنعرف كيف تراه أمه (فردوس محمد) : "أبنى الطاهر المصلى يدّخل بيته واحدة رقاصة" ، ثم "أبنى أنا الطاهر الشريف المصلى يعمل العملة دى" . وهذه الأم التى تصدم فى ابنها لا تتردد لحظة فى أن تلف " بؤجتها " كى تغادر المنزل بلا رجعة، وتقرر عدم العيش معه بعد أن عرفت بما فعله مع الغازية .

وفى المشهد الختامى فان الشرطة تداهم المنزل الذى سيقام به عرسه ، وسرعان ما يهرب إلى غرفة جانبية ، وعندما تلحق به الشرطة تجده قد انتصب واستغرق فى الصلاة، فينتظرونه ، ولكنه ما أن يهب ليصلى الركعة الثانية حتى يولى الأدبار .

وفى فيلم " رصيف نمرة خمسة " ومع نفس الأبطال تقريبا ، رأينا مهرب مخدرات أيضا ، يبدو أمام الناس ورعا يمسك بيده المسبحة ويحضرالمآتم ، ولكنه يدير عصابة تهريب فى الميناء ولا يتورع أن يقتل إمرأة كشفته ، وهو يتردد على المسجد (لم نر حميدو يفعل ذلك) ولذلك فان أحدا ممن يحوطوه لا يصدق أنه هو القاتل ، وعندما تقوم الخرساء بالتعرف عليه أثناء الجنازة ، فان الصول خميس لا يصدق ، وينهر المرأة التى تدفع حياتها بعد ذلك ثمنا لتعرفها على القاتل ، وتكون المسبحة التى يعثر خميس على بقاياها بين أصابع القتيلة برهانا أكيدا على أنه القاتل ، فيقرر مطاردته . ويذهب إليه فى المسجد ويجده هنا يؤدى صلاته ، حيث يصلى ركعات السنة ، أى أن الرجل هنا يقوم بأداء الصلاة بشكل منتظم ، وبعد أن يسلم من صلاته ، يسأله خميس عن المسبحة ، ثم يخبره أنه جمعها له ، وهنا ينتصب الرجل ويقرر استكمال الصلاة، يقول الصول خميس: "لا .. أنا عملتها قبل منك " . وكأنه هنا ينسلخ من شخصية الصول ليؤكد أنه الممثل فريد شوقى الذى سبق أن فعل مثل هذا الأمر كممثل فى فيلم حميدو. ولعلنا جميعا نعرف بقية الأحداث ، حيث تتم مطاردة مثيرة بين الرجلين فى أنحاء الميناء .

وتتكرر مأساة المسبحة أيضا فى فيلم " العسار" لعلى عبد الخالق ١٩٨٢ فالحاج عبد التواب ، رجل ورع يؤدى فرائضه الدينية ويمتلك حانوتا للعطارة ، وهو معروف بين الناس بالتقوى والإيمان الشديد ، كما أنه ميسور من تجارة رائجة . ولا يمكن لأحد أن يصدق أن هذا الرجل يتاجر فى المخدرات . وقد صور الفيلم الحاج جالسا إلى مكتبه

يوزع الصدقات على المحتاجين ، ويأتى طالبوا الحسنات إليه لأنهم يعرفونه لا يرد لهم طلبا ، ولهذا الحاج أيضا عدة وجوه ، فأبناءه ، منهم طبيب الأمراض النفسية ورئيس النيابة ، يعرفونه بجانب الورع ، أما ابنه كمال (نور الشريف) فهو الذى يعمل معه فى تجارة المخدرات ويفهم حيثيات المهنة . كما أن له وجها آخر يتمثل فى علاقته بتاجر المخدرات الذى دبر له العملية الأخيرة .

ومثلما صدمت أم حميدو فى ابنها ، فان زوجة عبد التواب ، تصدم أيضا فى زوجها عندما تعرف بالحقيقة . فى البداية لا تصدق ، وتصفع ابنها كمال وسط هياج أفراد الأسرة ، ثم بعد ذلك تمتثل للأمر الواقع ، وتكاد توافق أن يستكمل الأبناء العملية الأخيرة من أجل انقاذ سمعة الأسرة من الفضيحة المالية التى تهدد الأسرة ، وهنا اختلاف جذرى فى الموقف بين الأم (أمينة رزق) وأم حميدو والتى خرجت من المنزل بلا عودة .

وأغلب الشخصيات التى رأيناها مزدوجة السلوك فى السينما معروفة لدى الناس ، فليس الأب أحمد عبد الجواد رجلا متشددا فى سلوكه الاجتماعى فى البيت، فيبدو صارما مع أفراد أسرته حتى إذا ذهب إلى رفاقه فى المساء بدا شخصا مغايرا، يجالس النساء ويعاشرهن . ولكن هذا الرجل فى ثلاثية نجيب محفوظ السينمائية رجل ملتزم فى جانبه الذى يعرفه العامة ، يؤدى الشعائر الدينية ، يصلى فى المساجد ، ويأتيه الدراويش والمحتاجون فيدع لهم الصدقات . وهو يذهب للصلاة فى المسجد الحسينى. ويحدث أن يلتقى ، بعد أن أدى فريضة العشاء بالمسجد ، بابنه كمال الذى ذهب إلى نفس المكان من أجل أن يدعو الله كى يعيد أبوه أمه بعد أن طردها من المنزل .

وفى فيلم " بهية " لرمسيس نجيب ، فان هناك شخصية الشيخ (حسين رياض) الذى يبدو أيضا أمام الناس تقيا ورعا ، ونحن نراه فى الفيلم فى كلتا حالتيه ، أيضا فهو يعمل لمصلحة الإقطاعى الكبير ، يمكنه أن يعمل على حرق مزروعات من يقفون فى مواجهته، كما أنه يشتهى بهية ويحاول استمالتها ويدبر خططا للقتل ويقوم بقطع لسان أحد ضحاياه .

وفى هذه النماذج من الأفلام رأينا أننا أمام شخص مزدوج السلوك . وقد عنت السينما المصرية دوما بهذا الشخص المزدوج الذى يتستر وراء تدينه أو منصبه أو مكانته

الاجتماعية كى يقوم بأعمال غير مشروعة ، أغلبها تهريب مخدرات ، ولذا فان التستر بالدين ليس سوى شكلا من أشكال التخفى لممارسة أمور خارجة على القانون . وقد رأينا آخرين يتسترون وراء مكانتهم الاجتماعية مثلما حدث فى أفلام " سمارة " و"الفرقة ١٣ " و " النمر والأنثى " . هى إذن وسيلة للتخفى ، وليس الأمر خاص بالدين ، بل هو مجرد شكل اجتماعى يبدو أمام الناس كأنه حصانة خاصة أشبه بحصانة المركز أو الوظيفة ، أو عضوية البرلمان .

وإذا كانت الشخصيات التى ذكرناها تتستر من أجل هوية اجتماعية عامة ، أى أمام الناس فان سلامة وزوجته سميرة فىفيلم "الدكتورة منال ترقص" لسعيد مرزوق عام ١٩٩٢ .. قد قررا أن يتظاهرا أمام منال ابنة سلامة باعتبارها ذات منصب مرموق، تعيش بعيدا عن أبيها ولا تعرف من يكون بالضبط .

والأب ، كما يصوره الفيلم ، يملك ملهى ليليا ، وسميرة زوجته راقصة فى نفس الكباريه الذى يقدم النمر الخليعة وهو لا يود لأبنته التى تعيش بعيدا عنه أن تعرف الجانب السىء لأبيها ، فيختار أن يظهر أمامها مع زوجته الراقصة باعتبارهما من أهل الورع والتقوى . أى أن الرجل لا يهمه من المجتمع سوى أبنته التى تخبره أنها تود أن تأتى للإقامة معه فى منزله بالقاهرة لعدة أيام . وأمام هذا التناقض يجد الأب عليه أن يحول منزله الأشبه بقصر للدعارة يقيم فيه مع نسائه إلى بيت طهارة تنطلق فيه أدخنة البخور ونسمع التراتيم الدينية .

وكما كتب أحمد يوسف فى مجلة " الموقف العربى ٢٠ أبريل ١٩٩٢" ، عن هذا الفيلم : "وبين غمضة عين وانتباهتها ترتدى الراقصات الملابس البيضاء ليصبحن أمام الفتاة شريفات طاهرات ، لكن ذلك لم يمنع سميرة فى غلطة الحوار الذى يتصور شريف المنباوى أنه يبعث على الضحك أن ينزلق لسانها المرة بعد المرة وسط فزع زوجها حين تبدى أعجابها بجسد نوال التى يمكن أن ينتظرها مستقبل باهر فى عالم الرقص" .

ويصور الفيلم الزوجين وقد تغيرت ملابسهما تماما ، فالمرأة ترتدى الطرحة وتغطى جسدها كله بالملابس ، وان كان المكياج لم يمنع عنها طلاء الأظافر ، أما الأب فهو يرتدى الجلباب الأبيض ويمسك المسبحة دوما . والأزدواجية هنا مفتعلة ، فالرجل

فى الأصل ماجن لم يعرف لغة التحول ، وليس ذلك فى نيته ، بل هو يمثل ويجبر زوجته أن تفعل ذلك أمام منال فقط ، فبينما يظهران أمام منال بملابس التقوى شكليا فانهما يذهبان كل مساء إلى الكباريه ، ويقوم بنفسه بتأدية النمر الخليعة ولا تتوقف الزوجة عن الرقص . فعندما يذهب علاء عونى الدبلوماسى الذى سوف يتقدم لخطبتها مع أبيه إلى الملهى تصحبهما الفتاة . يفاجىء الثلاثة بأن الأب وزوجته يؤديان فقرة خليعة وأنهما ليسا الشخصين الورعين الذين عرفاهما .

وكما نلاحظ فاننا كمتفرجين نعرف الحقيقة التى لا تعرفها منال . ولم نر أى استثناء لهذه الظاهرة فى كافة الأعمال التى نحن بصددها ، بل أن هذه الشخصيات المزدوجة السلوك لم تعرف التوبة باعتبارها عاشت طويلا فى هذه الإزدواجية ، وقد استعذبت طعم الأشياء . وكما نعرف فانها فى المقام الأول شخصيات مجرمة عليها أن تلقى جزائها لما اقترفت أيديها . فكان جزاء حميدو ومهرب "رصيف نمرة خمسة" وشيخ البلد فى "بهية" وعبد التواب ، هو مصير أى مجرم ، ورغم أن باب التوبة مفتوح . لكن هؤلاء الأشخاص قد قتلوا ومارسوا أعمالا يعاقب عليها القانون أشد العقاب ، لذا فان السينما تأخذ بمبادرة الحساب الأولى فى الدنيا ، فيموت "حميدو" صريعا برصاص البوليس ، ويموت عبد التواب فى حادث سيارة ، ويتم القبض على المهرب القاتل فى رصيف نمرة خمسة ، ويتم قطع لسان شيخ البلد على يد أحد ضحاياه .

أما شخصية السيد أحمد عبد الجواد فهى لم تكف عن سلوكها قط طوال أحداث الثلاثية إلا بعد أن تقدمت به السن وأصابه المرض . أى بإعتباره قد فقد أهلية الاتصال بالحسان ، والسهر لديهن فى بيوت الهوى .

أما النموذج الآخر الذى وقفت السينما ضد سلوكه ، فهو بعض الذين تعاملوا بتشدد واضح مع الآخرين من خلال تعاليم الدين . وقد تعددت التسميات هنا حتى كدنا لا نعرف حدودها ، فمن متطرف إلى متشدد إلى إرهابى ، ولكننا لا نقصد أىمن الثلاثة باعتبار أن هناك فصولا أخرى فى هذا الكتاب عن الارهابيين وعن التنظيمات الدينية .

ولعل أبرز النماذج لهؤلاء المتشددين ، أو الذين يقفون عند حدود معينة من الدنيا مما يمنعهم من التعامل السوى مع المجتمع ، ما قدمه سعد عرفه فى فيلميه "غرباء" ١٩٧٣ و " الملائكة لا تسكن الأرض " ١٩٨٨ . وقد تناولنا هذا الفيلم فى أكثر من موقع من دراستنا . ولذا سنقف عند فيلم "غرباء" باعتباره من أول الأفلام التى كشفت ظاهرة التشدد ، ونموذج أحمد يوسف (شكرى سرحان) فى هذا الفيلم تكمن فى أنه حين كان طالبا لم يفلح فى دراسته ، فعاش متعطلا عن العمل ، يحتمى من الموبقات التى حوله بتقوى مبالغ فيها ، يغطى بها ما وصل اليه من اخفاق ذاتى ، ومهنى ، وهو يعيش فى أسرة صغيرة تتكون من أبيه الموظف الصغير الذىأمضى فى خدمة الحكومة سنوات طويلة ، ولم يحقق أى حلم من أحلامه سوى فى وجود أسرة صغيرة تتمثل فى ابنه وابنته نادية (سعاد حسنى) .

وهناك محاولة من أحمد يوسف للوقوف فى وجه انطلاق أخته . حيث يعارض خروجها إلى العمل كمضيفة فى كافيتريا بفندق شهير . ويحاول الفيلم أن يصور أن الموقف ليس سببه تدينه ، بل لأن الأخت قد حصلت على وظيفة بينما هو عاطل ، وانها يمكن أن تكسب مالا لا يمكنه هو تدبيره . وعندما يصطدم بأخته فان الأب ينحاز للفتاة، فتزداد مشاعره بالإحباط ويؤثر العزلة ، ويترك شقة الأسرة ويعيش منعزلا فى غرفة صغيرة بأعلى السطح ، بدت له هذه الغرفة أشبه بسجن منها إلى مكان يناسب العبد الناسك .

وعن هذه الشخصية كتب الناقد مجدى فهمى فى مجلة الشبكة اللبنانية عام ١٩٧٣ : " أحمد الأخ المعقد ؟ الذى يحب الناس بنصف قلب ، والذى يقيم من الخرافات سياجا حول حياته ، ويحاول أن يحتمى بالدين ليخفى عقده وحرمانه ، أحمد هو فى نظرى أصدق النماذج وأقربها إلى الواقع " ، وشكرى سرحان أدى هذا الدور بابداع أعاد إلى ذاكرتى الكثير من صور ماضيه الزاهى ، وأعاد أيضا صورة مشابهة لهذا النموذج ، هى صورته فى رائعة صلاح أبو سيف " شباب إمرأة " ، فشكرى فى "شباب إمرأة " كان شابا يخاف الله إنزلق فى هاوية الرذيلة ومصيره مع تحية كاريوكا فى "شباب إمرأة " يشبه ضعفه أمام إغراء عزيزة راشد فى فيلمه الجديد " .

وهناك اختلاف واضح بين شخصية أحمد هنا وبين الكثير من النماذج المماثلة، فهو دائما فى حالة استسلام وهزيمة وإغراء وإذا كان الأب قد ناصر أبنته ضد ابنه، ووقف ضده فاستسلم للأمر الواقع واختار أن يبقى فى غرفة فوق السطح ، فاله فى هذه الغرفة يقع تحت سطوة وإغراء جارة محرومة مثله ، ويستسلم لها دون مقاومة تذكر، ويقع فى الخطيئة مما يزيد من احساسه بالذنب ، ويلجأ إلى أحد الشيوخ الذين يتردد عليهم كلما ضاقت به السبل ويعترف له بما حدث ويتلمس لديه منقذا للخلاص كعادته، فيطلب منه الشيخ أن يتعمق فى حب الله ، ويبنى تصرفاته من خلال هذا الحب؛ فهذه الجارة التى أخطأ معها فى منظور الشيخ لا تصلح له . وكما نرى ، فان الشيخ قد حل مشكلة الشاب المتدين بشكل سلبى ولم يسع أن يدخله فى المجتمع وأن يجد له عملا بل ساعده فى ذلك على الإنعزال أكثر .

وغالبا ما تقدم السينما مثل هذه الشخصيات باعتبارها ثانوية فى الأحداث، وذلك أن قصص هذه الأفلام تتعاطف فى المقام الأول مع الشخصيات الرئيسية ، وهى فى فيلم "غرباء" تتمثل فى نادية ، ثم الرجلين اللذين كان عليهما أن تختار فيما بينهما. أما شخصية أحمد يوسف ، فقد بدت كأنها موازية للأحداث ، وبعد أنفصاله عن أسرته خرج تماما من إيقاع تلك الأحداث ، إلا من خلال علاقته بجارته ثم اتصاله بالشيخ .

كما أن شخصية رشاد فى فيلم "الأرهاب والكباب" هى أيضا ثانوية قياسا إلى شخصية المهندس أحمد الذى جاء إلى مجمع التحرير للحصول على خطاب لنقل ابنه من مدرسة بعيدة عن المنزل إلى مدرسة أخرى قريبة . هذا الموظف رشاد هو واحد من عشرات الموظفين فى المجمع ، وهو هنا فى صلاة شبه دائمة إلى جوار مكتبه ، وعندما يدخل أحمد إلى غرفة من مئات الغرف يفاجأ ان موظفة ترتدى غطاء الرأس تستهلك هاتف العمل للحديث المتواصل فى أمور خاصة ، ولا تمارس عملها ، كما أنها تقيم مؤسسة نميمة عائلية أثناء تأدية عملها . وتتحول الأحداث إلى رشاد رغم أنه ليس الموظف المنوط بالعمل ، فحسب الأحداث فان مدحت الذى سينهى اجراءات النقل غير موجود ، لعله فى دورة المياه فى مبنى جامعة الدول العربية المجاور ويلف أحمد وراءه بشكل فنتازى فى كل الأماكن التى يحتمل أن يوجد بها . ولعل السيناريو قد تعمد ذلك تمهيدا لحدوث الإنفجار الذى حدث منه تجاه رشاد .

وحسب الفيلم ، فان رشاد الذى يصلى إلى جوار مكتبه يثير دهشة المهندس القادم لأنهاء اجراءات طلب نقل فينظر إلى الساعة ، فإذا بها الحادية عشر ويتساءل: الساعة حداشر ، هو بيصلى ايه ؟ " وعندما يتواجه الاثنان ، نجد رشاد ، وهو الذى يطلق لحيته الكثة ويضع على رأسه طاقية بيضاء . قد صار شخصا مختلفا ، فهو سريع الاحتداد ، وهو يثور إذا غضب ، وغير حليم ، وكأن الصلاة التى أداها رغم كثرة ركعاته فيها لم تمنعه من الغضب ، ولم تجعله حليما ، ويرجع ذلك بالطبع إلى الفصام بين البعض وبين تدينهم الشديد ، ولكنهم فى المواقف الحساسة يتصرفون كأنهم لم يركعوا ركعة واحدة طوال حياتهم .

وينهر رشاد المهندس القادم ، وسرعان ما يتهمه بأنه قد أعتدى على موظف أثناء تأدية عمله ، ويكون سببا فى إلتهاب الموقف إلى ما رأينا عليه أحداث الفيلم بعد ذلك، فتبعا لموقفه ولصراخه ، فان ثلاثة من جنود الشرطة يهرعون إلى المكان ببنادقهم الآلية، وأثناء مقاومة أحمد لمنعهم من إطلاق الرصاص عليه يفاجأ أنه قد تمكن من الحصول على بندقية من أحد الجنود ، وتعلوا صيحة من البعض : " الأرهابيون استولوا على المجمع "، وتتحرك الأحداث بسرعة ، فهناك من يستغل الموقف لصالحه ، وبعد دقائق قليلة نجد أنفسنا أمام رهائن وأشخاصا يحملون السلاح ، يتصور من بخارج المبنى أنهم أرهابيون بالفعل ، ثم تتعقد الأحداث التى ليس مجالنا هنا تفصيلها ولا تقويمها نقديا حسب مدى أمكانية حدوثها أم لا .

وإذا كان الفيلم قد جعلنا نعيش لبعض الوقت مع شخصية أحمد وظروفه الاجتماعية والوظيفية ، فان هذا لم يحدث بالطبع بالنسبة لرشاد . فهو مجرد موظف متدين، ويصلى طويلا أثناء وظيفته ، وهو رجل ملتح ، ليست هناك اشارة قط إلى تشدده فنحن لم نسمعه يردد أفكارا سياسية ، وهو يعمل فى مركز الجهاز الادارى للدولة . أى أنه ليس من التنظيمات الدينية التى تحرم العمل فى أجهزة الدولة وترى أن الحكومة كافرة كما أنه من الواضح أنه لا يحمل رؤية سياسية ، وهو مؤمن متدين وليس هناك أى دليل أن أى مواطن ملتح مثله متشدد أو متطرف . ونحن هنا لسنا أمام فيلم عن شخصين يمثلان اتجاهين أو رؤيتين ، وإلا لكان الفيلم قد قدم لنا حياة هذا أو ذاك، فرشاد مجرد شخصية ثانوية سرعان ما يتراجع دورها بشكل واضح عقب الاستيلاء على

المجمع ، وتصعد إلى الأحداث شخصيات أخرى منها وزير الداخلية والعاهرة هناء، وماسح الأحذية الهارب من حكم بالاعدام وشرطى فى الأمن المركزى .

لكنه لا يتم الغاء شخصية رشاد ، بل تظل فى الأحداث تبقى شاهدة على ما يحدث من حولها ، صحيح أنه يتأذى من وجود بنت الليل وتصرفاتها وملابسها . وذلك مثل تأذى أى شخص آخر ، ثم يحدث الاندماج بين الرهائن والمسلحين ، ويكتشف رشاد أن هذا الشخص الذى واجهه بعنف لا يحمل سوى قلبا هشا فيتآلف معه ، ويبدأ فى التعاطف مع مطالبه باعتبار أن كافة طلبات أحمد من الحكومة هى طلبات عامة عن العدل والخير والقيام بتسديد خدمات للشعب المحتاج ، الضائع أفراده فى مثل هذا المجمع المكتظ يوميا بالوافدين الجدد .

ولم يكن هذا الشخص سوى انسان عادى ، عليه أن يلبى حاجاته الانسانية من خلال المنطق الشعبى . " الذى يحتاجه المنزل " ، فعندما يجلس الجميع لتناول وجبات الكباب التى وفرتها الدولة للرهائن ، والمسلحين ، فان الكاميرا تركز على رشاد وهو يأكل الكباب، وفى تلك اللحظة ينطلق الآذان ، لكن الرجل لا يغادر مكانه مؤثرا أن يكمل طعامه أولا .

وقد قدم الفيلم الملتح هنا ، كنموذج انسانى يسىء التصرف فيما يتعلق بالأمور العامة ، فهو فى موقع عمل ، يتعبد فيه طيلة النهار ، أو طيلة ساعات العمل ، وهناك آخرون يسيئون التعامل مع وظائفهم فى الفيلم ، مثل ضابط الآداب الذى يريد أن يسدد أمامه قضية بأن يدفع احدى العاهرات كى تعترف على نفسها وهى من الأمر بريئة، والضابط يود أعترافا مزورا مهما كان الثمن ، كذلك هناك لواء كبير يسىء معاملة جندى المراسلة ويتعمد إهانته ، فيتعامل مع هذا الجندى كأنه عبد عليه اطاعته بلا حدود وهو يتمتع بإذلاله .

وهكذا .. فان السينما قد تعددت فى تصوير نماذج الأشخاص ، فهناك من يفهم العقيدة على طريقته ، وهناك من يتستر وراء تدينه ، مثلما هناك من يتستر وراء مكانته، وكل هؤلاء جميعا يتعاملون مع العقيدة بما ليس فيها ، وقد حاولت السينما كشف أدوارهم، مثلما سعت فى أفلام أخرى إلى مناصرة المتدينين الذين يظهرون بشكل مشرف لعقيدتهم .



الارهـــــاب والكبـــــاب



حميـــــدو

الفصل الحادى عشر

العنف باسم الدين
(الإرهاب)

مصطلحات كثيرة وجد رجل الشارع نفسه أمامها ، لا يعرف معناها جيدا، لكنها تتردد من حوله ، وقد ترتبط بها مصائره ، بدأت هذه المصطلحات بلفظ فى القرآن الكريم، تم استخدامه تجاه المسلمين أنفسهم ، فوجد المسلم المؤمن با لله ، والناطق بالشهادتين شخصا آخر يصفه أنه "كافر" ، واختلطت المفاهيم الاجتماعية ، التى أخذت بعد ذلك شكلا سياسيا . وكان السؤال من هو " الكافر" ؟ وما هى أوصافه ؟ . ولابد تبعا لذلك أن يطرح سؤال آخر : من هو المؤمن ، وما هى مواصفاته ؟

وتحركت عجلة الأحداث بسرعة ، فأصبح رجل الشارع العادى ، الذى يمارس شعائره بتلقائية يصلى ويصوم رمضان ، ويؤدى الزكاة وينطق بالشهادة ، وإذا استطاع أن يحج يفعل ، اصبح يسمع تعبيرات مثل " الإسلام السياسى" و "التطرف" و "السلفية" و "المتشددون" و "السنيون" ، ثم سمع عن تكوين منظمات سياسية دينية تنادى بتطبيق الشريعة الإسلامية دون اجتهاد ، وبدأت مواجهة بين هذه الجماعات والدولة ، فتنافست على دخول الانتخابات ، بداية من مجلس الشعب ، واتحادات الطلاب فى الجامعات والمدارس ، ثم النقابات المهنية ، ثم وصلت إلى حد استخدام السلاح ، والاستيلاء على

ثروات المحلات الكبرى خاصة محلات الذهب ، واستحلال هذه الأموال باعتبار أنها من منظور أصحاب هذه المذاهب أموال كفرة ، حتى ولو كانت لمسلمين .

ثم ظهرت دلائل العنف ، قتل الشيخ الذهبي واتهامه بالكفر ، وهو رجل دين وقور، وانتشرت في الجامعات ظاهرة الجلباب الأبيض ، والذقون الطويلة كرمز لتنامي هذه التيارات ، أكثر منها تمسكا بسنة الرسول صلى الله عليه وسلم . وانتشار حجاب المرأة بدافع الحشمة والسير على هدى السنة .

وبدأت ظاهرة العنف المسلح الذى تمارسه هذه الجماعات ، فانفجرت مقاه، وتمت مهاجمة السائحين باعتبارهم مصدر ثروة للبلاد ، ولأنهم يمثلون دولا جاءوا منها ، ولاشك أن قتلهم يحرج السلطات السياسية . وعلى الفور بدأت الدولة فى التصدى ومواجهة العنف بعنف أشد منه أحيانا ، وظهر على السطح اصطلاح "إرهاب" ، ويعنى فى أبسط معانيه أن الإرهابي هو ذلك الشخص الذى يود إرغامك على اقتناع فكر ، حتى ولو بالسلاح ، رغم أن الدين نفسه يدعو إلى (جادلوهم بالتى هى أحَسَن) .

وعند هذا الحد ، نظر السينمائيون بعيون الحذر ، والسلبية إلى ما يحدث حولهم، ولم يجرؤ أحد أن يدلو بدلوه ، لدرجة أن البعض كان يرى أنها مسألة مواجهة سياسية بين الدولة وتلك الجماعات ، وأن دور الدولة بمؤسساتها هو القضاء عليهم . ولم يأخذ هؤلاء السينمائيون الضوء الأخضر إلا بعد أن أعلنت الدولة عن المواجهة الحاسمة ، وقد بدأت هذه الظاهرة عقب وقوف الدولة ضد شركات توظيف الأموال التى تعاظم دورها، وبدأت تشكل خطرا على قوة الحكومة نفسها ، فرأينا فى بعض الأفلام حكايات عن أصحاب هذه الشركات وقد تستروا بالدين ، فحققوا مكاسب عالية ، مثلما حدث فى "كراكون فى الشارع" لأحمد يحيى و "امرأة واحدة لا تكفى" لإيناس الدغيدى .

وأثناء ذلك بدأت ظاهرة إقناع الكثير من الممثلات ونجوم السينما بأن أموال الفن حرام ، وأن الفن كله حرام ، وبدأت هذه الظاهرة باعتزال راقصة ظهرت فى بعض الأفلام وهى هالة الصافى ، ثم الممثلة شمس البارودى ، وبلغت هذه الظاهرة ذروتها حين اعتزلت شادية وارتدت الحجاب ، وقيل أن السبب أيضا يتعلق بمرضها . وانتشرت الظاهرة بانضمام سهير رمزى ، ومديحه كامل ، وسهير البابلى ، وهالة فؤاد التى أصابها

مرض مميت في أواخر حياتها ، وقيل أن أغلب هؤلاء كن قد وصلن إلى سن الاعتزال، ولم يكن الحجاب سوى سبب أخير للاعتزال ، وقد ارتدت بعض هؤلاء الحجاب ، ثم ابتعدن عن الفن ، وما لبثن أن عدن ثانية باعتبار أن الفن نوع من المهن . وأغلب هؤلاء اللاتي عدن لم يعرف عنهن الابتذال ومنهن مثلا سوسن بدر .

بدأت ظاهرة الاعتزال نسائية في المقام الأول ، أما الرجال فقد انحصرت في ممثلين أكثر منهم نجوم ، مثل محسن محيي الدين ، وحسن يوسف الذى تغير أدائه تماما فى أواخر علاقته بالفن (راجع فيلم عصفور له أنياب ١٩٨٧) . ومحمد العربى الذى لم يترك وراءه تراثا يذكر .

وعندما أشيع في الجرائد على لسان بعض الدعاة أن الفن حرام ، عقد الفنانون ندوات في أماكن عديدة للدفاع عن سلوكهم ، وتمسك الكثير من الفنانين الموهوبين بمواقفهم ولم توقف مسيرة العطاء ، لكن بين حين وآخر راحت الأخبار تعلن أن فنانة قد دخلت زمرة المحجبات ، بل أن بعضهن قد ارتدين النقاب .

وأمام كل هذا وقفت السينما ، في موضوعاتها سلبية تماما ، كما أشرنا، وعندما واجهت الدولة شركات توظيف الأموال ، ظهرت الأفلام التى تتصدى فقط لهذه النقطة من المواجهة . وبدا أن هناك سطوة اجتماعية جديدة أقوى من سطوة الدولة فى التعامل مع الفن ، وقد تمثل ذلك فى أن الرقابة صرحت بعرض فيلم "الملائكة لا تسكن الأرض" لسعد عرفه ١٩٨٨ . والذى يكشف فيه بعض المتسترين بالدين ، لكن منتج الفيلم لم يتمكن من عرضه في أى دار سينما لسنوات طويلة ، حتى تم العرض على استحياء في دار سينما ليدو فى أواخر عام ١٩٩٥ . كما كان الفيلم يعرض بشكل خفي في نوادى الفيديو .

وبدا هنا أن الفنان الذى يتعرض لمثل هذه الأمور الحساسة يمكنه أن يواجه بالكثير من العنف ، وتولد لدى الفنانين خوف خاص بعد الانفجارات التى حدثت لنوادى الفيديو في أماكن عديدة ، وبدأت الحراسات تفرض نفسها على قطاعات من الشارع لم تكن موجودة من قبل ، وتوجه عادل إمام إلى إحدى قرى الصعيد التى عرفت إرهابا مسلحا ضد فرقة فنية ، ليعرض مسرحيته "الواد سيد الشغال" ، وليضع نفسه بعد

ذلك تحت حراسة مشددة . ثم كان ذلك مدعاة لأن يغير من نوعية الأفلام التى يقدمها باعتباره هدفا للمسلحين .

وعندما زادت العمليات المسلحة (الإرهابية) فى مصر ، وتم قتل مفكرين يختلف معهم أعضاء تلك الجماعات ، بدا كأن هناك ضوء أحمر زائدا ، وجديدا لأن يدلو الفن بدلوه ، وأن يسمح لمسلسل تليفزيونى من نوع "العائلة" لعرضه طوال أمسيات رمضان ١٤١٤ هـ ، حول نشأة التيارات السلفية فى مصر وسلوكها الخاص والعام، وقد أعتذر الكثير من النجوم عن الاشتراك فى المسلسل ، وقبل العمل فيه ممثلون حملوا مصائرهم على أيديهم ، وقبلوا أن تكون لهم حراسات خاصة . وفى نفس الفترة كان عادل إمام قد قدم فيلمه "الإرهاب والكباب" والذى بداخله إشارة عابرة لأحد المتسترين بالدين ، أنه سبب لتعطيل مصالح الناس . ثم جاء فيلم (الإرهابى) لنادر جلال ليس فقط ليقف ضد الذين يستخدمون السلاح لقتل السائحين ، والكتاب ، ورجال الشرطة، وليكشف أفكارهم أمام الناس ، حتى ولو من وجهة نظر الحكومة ، ولكن أيضا ليحدث تكاتفا بين الفن والشرطة ، فأمام دور العرض العديدة ، كان لابد لعدد كبير من رجال الشرطة أن يقوموا لساعات طويلة بحراسة دور العرض التى تعرض الفيلم الذى استمر وجوده عدة أشهر عام ١٩٩٤ ، مما يعنى توفر الأمن طوال هذه المدة لحماية الفيلم ومشاهدوه .

وما لبثت أن تفتحت الآفاق لمناقشة أفكار هذه الجماعات من وجهة نظر الفنانين وجاء بعد ذلك فيلم " طيور الظلام " لشريف عرفه ، ثم "الناجون من النار" لعلى عبد الخالق الذى تم إنتاجه فى أواخر عام ١٩٩٤ ، وتعثر عرضه حتى منتصف عام ١٩٩٧ .

إذن ، فنحن أمام مجموعة من الأفلام تتباين فى هوية الشخصيات الذين نتعامل معهم ، وكما سبقت الإشارة ، فهناك خطوط فاصلة بين المتدين والمتطرف ، والمتشدد ، والسلفى . ثم الإرهابى ، ولكنك قد تجد كل هذه الصفات فى شخص واحد . وهو بدوره مؤمن بما يفعله، بدليل أنه قد يدفع حياته ثمنا لأفكاره وقناعته . ولذا لن نناقش فى هذا الفصل صورة المؤمن المتدين ولا المتطرف ، أو حتى بعض المتسترين بالدين . بل سنتناول كيف صورت السينما هؤلاء الذين أصطلح على تسميتهم بالإرهابيين .. وهم

الجناح المسلح من تلك الجماعات . وقد رأيناهم في ثلاثة أفلام هي : " الإرهابي " لنادر جلال ١٩٩٤ ، و " طيور الظلام " لشريف عرفه ١٩٩٥ ، ثم " الناجون من النار " لعلي عبد الخالق . فهذه الأفلام ، خاصة الأول منها ، قد دخلت في الموضوع مباشرة، دون خوف أو تذبذب ، ومن الواضح أنه لم يظهر حتى الآن فيلم أكتسب نفس الشعبية، ورأته الجماهير بنفس هذا الاتساع في عروضه عامة ، بل أنه عرض في التليفزيون بعد عام واحد من عرضه التجاري ، وذلك ضمن سهرات عيد الفطر ، مما يعني أكبر مساحة من المشاهدين مثلما حدث لفيلم " الإرهابي ".

وبالنظر إلى مجموع هذه الأفلام يمكن أن نلاحظ أن :

* يمكن اعتبار أن هذه أفلام مجابهة في المقام الأول . ظهرت في وقت معين اشتدت فيه العمليات المسلحة ضد الأقباط ، ورجال الشرطة ، ورجال السياسة وأيضا المواطنين العاديين الذين دفعوا حيواتهم حين جلسوا في إحدى المقاهي ، أو ركبوا قطارا، أو حتى تواجدوا إلى جوار المتحف المصري بميدان التحرير . وقد تصور البعض أن هذا يمس الدين ، وكثرت الأقاويل حول هوية هذه الجماعات ، فأثيرت من حولهم الأقاويل أنهم ليسوا من المصريين ، وأن تمويلهم من خارج مصر .

* وقد بدت هذه المجابهة من خلال منطق الكلمة في مواجهة الرصاصة . والحوار في مواجهة فرض الفكر الآخر . وفي فيلم " الإرهابي " رأينا كيف يعاني علي عبد الظاهر من حرمان عاطفي ، ينعكس في سلوكه ، وذلك في رغبته في الزواج من أي فتاة يختارها له أمير الجماعة ، ثم في مواقفه إزاء الطالبة الجامعية داخل البيت الذي استضافه لعدة أيام .

وفي الفيلم هناك مجابهة غير منظورة بين علي عبد الظاهر (عادل أمام) وبين الأسرة التي عاش بينها ، فقد اكتشف أن الدين سلوك ، وأن الدين المعاملة ، وأن الأسرة التي تعامل معها باعتبارها نموذج للمجتمع الكافر ، في منظوره ، ليس فيها من هو خارج عن الناموس ، حتى فريدة الفتاة الجامعية التي ترتدي ملابس عصرية ، ترفضه بشدة ، وتقف ضده وهي فتاة تتسم بالجدية والالتزام .

وتبرز المجابهة هنا فى أن هذا الشخص المبرمج لاستخدام السلاح ضد من يتصورهم كفرة ، ويحلل لنفسه نسائهم ، وأموالهم ، يبدأ فى الاقتناع ، من خلال سلوك الآخرين الذين لا يجيدون تخويف الناس بالدين ، ولا يعرفون هويته ، فى أن هناك فكرا آخر ، وعوالم فسيحة ، تختلف عن تلك الغرفة الضيقة ، فى مسكن عشوائى ، بلا أثاث، لا يطل منها على أى عالم آخر .

وفى الفيلم مجابهة مع عدة أطراف ، ويصبح حليف اليوم ، خصم الغد ، بعد أن أقتنع "على" بوجهات نظر مغايرة ، جاءت عن طريق سلوك هؤلاء الآخرين . ومن الذين جابههم على فى البداية السائحين ، ورجال الشرطة الذين قتل واحدا منهم ، ثم من تصورهم كفرة ، والجار المسيحى ، وجميع أعضاء الأسرة ، مثل الابنة الكبرى سوزان، وعائلها الدكتور عبد المنعم ، والأم ، والكاتب فؤاد ، صديق الأسرة الذى تهدف الجماعة إلى اغتياله لأنه يعارضها فى مقالاته ومحاضراته .

أما المجابهة فى فيلم "طيور الظلام" فقد بدت من خلال ذلك المحامى الذى يقوم بتمويل الجماعات المسلحة ، وإيوائهم فى بيته ، وتنظيم عمليات اغتيال لرجال الشرطة. والمجابهة هنا مع كل الأطراف ، فالفيلم يرى أن كافة الطوائف بها فئات فاسدة ، مثل الوزير المتسلق . والجهاز الإدارى فى الوزارة وأيضا فى تكوين الجماعات التى تتستر بالدين من أجل الاستيلاء على السلطة .

وفى فيلم " الناجون من النار " يختار المخرج اسم جماعة دينية تحمل نفس الاسم تمارس الإرهاب بالسلاح . فهنا نرى عبد السلام الطبيب الذى تعرف من خلال امرأة على جماعة من الناس سعوا للاستفادة من شخصيته القيادية وثقافته الواسعة من أجل التأثير والسيطرة على آخرين . كما جندوه فيما يتعلق بوضع خطط العمليات الكبرى ، وقد كشف الفيلم عن كيفية تكوين تلك الخلايا . وكيف أن هذه الجماعة يمكنها أن تجعل عبد السلام يدبر خطة لاختطاف شقيقة ضابط الشرطة عبد الله ، واستخدامها كرهينة لإجبار السلطات على مبادلتها بعدد من رموز الجماعة .

تجيء أهمية هذه الأفلام أنها تنقل المشاهدين إلى قلب هذه التيارات وأبنائها، وخاصة هؤلاء الذين يرون الناس العاديين من حولهم ، فلا يفرقون بين من هو الإرهابي، وغير الإرهابي ، فليس في ملامح الناس ما يدل على أنهم من هؤلاء الإرهابيين ، وليس الملتحون في الشوارع إرهابيين ، وليس المتدينون أيضا إرهابيين ، وهذه الجماعات ذوات نواميس سرية من الصعب الولوج إليها ، أو معرفة أفرادها ، وأغلبها شبكات عنقودية لا يكاد بعضهم يعرف البعض الآخر ، وقد أتاحت هذه الأفلام للناس أن يشاهدوا أيضا أعضاء هذه الجماعات عن قرب ، والكثير من الناس لم تجابه مثل هؤلاء ، ولم تشاهد العمليات الإرهابية أو تدبيرها إلا على الشاشة . وعلى سبيل المثال فان الناس الذين يقرأون عن العمليات العسكرية الإرهابية التي يقتل فيها الأبرياء ، لا يرون مثل تلك الأحداث الدامية بالتفصيل ، وهي غالبا ما يتم اكتشافها بعد حدوثها ، أما على شاشة فيلم (الإرهابي) فرأينا كيف يرتسم الذعر على وجوه الضحايا ، وكيف تتناثر الدماء، وتتساقط الأجسام ، وكيف يبدو المسلح ثابتا حتى تنتهي عمليته ، حتى ولو كانت العملية في ميدان مزدحم ، مثل حادث الأوتوبيس الذي أشترك فيه "علي"، ثم كيف قتل ضابطا ، وهرب تحت سمع وبصر الشرطة ، وكيف ضلل مطارديه ، فقص لحيته الكثة ، التي يتصور البعض أنها رمز للإرهاب وحده . وقد رأينا في مشاهد سريعة من الفيلم كافة تفاصيل عملية الهجوم على أوتوبيس سياحي ، وفي نهاية الفيلم رأينا كيف تم اغتيال الكاتب فؤاد .

كما أن هذه الأفلام أتاحت فرصة التعرف على بعض الشعائر الداخلية لهذه الجماعات ، مثل الزواج ، والطلاق ، وكيف ينظر هؤلاء إلى المجتمع باعتباره كافر، مهما كان سلوكه ، بل وكيف أعطوا لأنفسهم حق استحلال أموال الآخرين ، وكيف يمكن لعلي أن يشعر بالارتياح لأي شخص آخر ، يتكلم عن الإيمان ، ويصوم ويصلي دون أن ينتبه في البداية إلى اختلاف عقيدتهما ، ولعله يدرك فيما بعد أن كافة الأديان لها مفرداتها المتشابهة والمتقاربة ، وان اختلفت شعائرها كالصوم والصلاة والحج .

وفي فيلم " طيور الظلام " صور لنا شريف عرفه كيفية صعود واحد من أتباع هذه التيارات الذين بلغوا مكانة عالية في مجلس إدارة نقابة المحامين . وكما يصور الفيلم، فان " علي الزناتي " قد بدأ محاميا ماهرا في اختيار الحجج القوية التي تؤهل له الحصول

على براءة موكله ، وفى بداية الفيلم يوافق أن يدافع عن عاهرة ، وهو يستخدم الآيات القرآنية فى دفاعه عمن يراها فى أعماقه فاسقة . وهذا المحامى لا يلبث أن تعلو مكانته بعد أن تمنحه الجماعات ، التى ينتمى إليها ، مكتبا فخما فى وسط مدينة القاهرة . وهو يلتقى بالإرهابيين فى مكتبه ، ويخطط لعملياتهم القادمة ، وهو يفتح مكتبه من أجل إقامة قضايا الحسبة ضد الصحفيين بهدف إثارة القلق فى قلوبهم ، والتفريق بين كاتب وزوجته .

وفى هذا الفيلم قدم شريف عرفه صورة لأحد أبناء هذه التيارات مخالفة لما رأينا عليه " على " فى فيلم " الإرهابى " ، فقد أرتدى هذا الأخير الملابس المألوفة للجماعات فى البداية وأطلق لحيته حتى إذا أحس بالخطر من حوله ووكل إليه أن يقوم بعملية إرهابية ، استدعى أن يقص لحيته . أما " على " فى " طيور الظلام " فهو شكل آخر ، باعتباره شخصية عصرية ، يشذب ذقنه ، ويطلق شاربه على غير منطوق الحديث الشريف " أطلقوا اللحية وحفوا الشارب " . وهو أنيق ، جذاب ، يمكن أن يجذب أى شخص لحديثه ولباقته ، كما أنه لا يتردد فى أن يغنى إحدى أغنيات الفولكلور "يا واش يا واش" باعتباره كان يجيد العزف على العود . وهو يتناول طعامه فى أفخم المحلات، ولكنه عندما يخلو إلى زملائه يتصرف مثلهم ، وقد أتضح ذلك فى توزيع أطباق الأرز باللبن . ويكشف وجها آخر مليئا بالتعصب .

ولسنا هنا أمام فيلم عن إرهابى، بل عن فساد الحكومة ومعارضيها معا . ولكننا نرى كيف يتم تمويل الإرهاب ، وأن الكثير من العمليات العسكرية التى يكون الصعيد مسرحا لدمائها يتم تخطيطها فى القاهرة . ويصور الفيلم أن هناك تعاونا وثيقا بين الإخوان المسلمين والجماعات الإسلامية وتنظيمات الجهاد ، وما إلى ذلك من الذين يعلنون مسئولياتهم عن القيام بمثل هذه العمليات .

وفى هذين الفيلمين لم نر الجانب الآخر ، وهو النساء ، مثلما حدث فى مسلسل "العائلة " ، وكيف يمكن لفتاة عادية أن تدخل فى زمرتهم ، لكن فى فيلم على عبد الخالق رأينا زينب زوجة الطبيب المتطرف عبد السلام ، وهى امرأة لا تقل تطرفا عن زوجها . خاصة بعد أن مات طفلها الوحيد فى كمين أعدته الشرطة بقيادة " عبد الله" شقيق زوجها، وهو الضابط الذى تسعى الجماعة للإيقاع به والانتقام منه . وهى تقف

بالمرصاد ضد زوجها من أجل ألا ينفذ العملية ضد أخيه . فعندما تحس أن هناك بوادر اتفاق بين الشقيقين على تبادل الحوار من أجل حقن الدماء فإنها تعلن عصيانها ، وتحاول جاهدة تعطيل الحوار . وتسعى لطلب الطلاق ثمنا لهذا الحوار .

وفي هذا الحوار ينكشف دور المرأة في تنسيق العمليات الإرهابية . وهي تبدو أكثر تشددا من بعض الرجال ، باعتبارها أيضا أم تود الانتقام لوليدها الميت .

* كشف فيلم "الإرهابى" أن التطرف موجود لدى بعض طائفتي الشعب من المسلمين والمسيحيين ، فهناك أسرة مسيحية يبدو فيها الزوج متدينا معتدلا ، أما الزوجة فهي متشددة وتستنطق ألفاظا يرددها المتطرفون المسلحون كل بالنسبة لدينه .

* في السينما بدت المواجهة كأنها تتعلق بالسينمائيين المسلمين ، وقد آثر المسيحيون ألا يدخلوا في المجابهة حتى لا يتم التصور أن الفنان المسيحي يرد على الإرهاب بفيلم بالغ الجرأة ، وقد كان من المفروض أن يقوم مخرج قبطي اعتاد العمل كثيرا مع عادل إمام بإخراج فيلم " الإرهابى " ، ولكنه رأى من الأنسب أن يقوم نادر جلال بالإخراج ، وكتب السيناريو لينين الرملي . أما " طيور الظلام " و " الإرهاب والكباب " وهو موضوع لا يناقش مسألة الإرهاب الديني بالمرة فهما من تأليف وحيد حامد وإخراج شريف عرفه ، وتمثيل عادل إمام ، هذا الثالوث الذى حمل على عاتقه تقديم أفلام بالغة الجرأة فيما يتعلق بمثل هذه الموضوعات وغيرها . وقد مر مؤلف الفيلم ومنتجه وحيد حامد بالعديد من المتاعب التى تحدث عنها ضمن أحداث فيلمه " طيور الظلام " ، فمثلما رأينا على يطلب من العديد من المحامين الشباب رفع قضايا ضد الفنانين أو أصحاب الأقلام في أحداث الفيلم ، فان وحيد حامد قد تفرغ بعد عرض فيلمه " النوم في العسل " لحضور جلسات القضايا التى رفعت عليه في أكثر من محكمة. والتى شغلته تماما عن قضيته الأساسية وهي الإبداع وتقديم الجديد .

أما فيلم " الناجون من النار " فمن تأليف محمد شرشر ، وإخراج على عبد الخالق، ولم يعتمد على نجوم كبار مثل الأفلام سالفة الذكر ، بل أسندت البطولة إلى شباب منهم عبير صبرى ، وعمرو عبد الجليل ، وطارق لطفى وغيرهم .

* من الواضح أن السينما المصرية كانت أكثر جرأة من الأدب ، ومن الصحافة أيضا ، فسرعان ما تمت صناعة الأفلام، وخاضت هذه الأفلام مناطق الألغام ، واكتسبت شعبية هائلة ، وفي الصحافة تبارت الأقلام في الوقوف ضد هذه التيارات ، أو مناصرتها بشكل غير مباشر ، وباعتبار أن السينما حرام وفن فاسد في مفهوم البعض ، فانه إذا كانت هناك أفلام دافعت عن التيارات الدينية السلفية في مواجهة الحكومة . فان السينمائيين المناهضين لهذه التيارات هم وحدهم الذين دخلوا الساحة باعتبار أنه لم يقم سينمائي واحد بالدفاع عن هذه الاتجاهات ، وان كانت هناك أفلام عديدة أظهرت هذه التيارات باعتبارها حقيقة واقعة في المجتمع ، مثل بعض أفلام عاطف الطيب التي صورت الكثير من المنقبات في قاعات المحاكم ، وفي الشوارع ، وأيضا في فيلم "إنقاذ ما يمكن إنقاذه" لسعيد مرزوق ١٩٨٧ ، ولكن هؤلاء السينمائيين يحسبون مع التيار المستنير في المقام الأول . ولم يقتربوا قط من مسألة مواجهة الإرهاب المسلح .

من جانب آخر فانه لا يزال هناك الكثير من السينمائيين الذين يتعاملون مع ما يحدث من حولهم بحذر شديد ، ولا يودون الدخول إلى دائرة الخطر ، فكما هو معروف فان عادل إمام قد أصبح محاطا بحراسة خاصة مسلحة ، سواء على نفقته أو لحساب وزارة الداخلية ، وكان وحيد حامد ككاتب من أكثر أقرانه جرأة خاصة فيما كتبه في مسلسل " العائلة " ، يليه لينين الرملي ومحمد شرشر . وقد ناقشت مسلسلات تليفزيونية عدة من هذه الموضوعات في السنوات الأخيرة سواء بشكل مباشر أو غير مباشر ، وتفاوتت أهمية وجودة هذه النصوص حسب موهبة كل كاتب ، لدرجة أنه بدا للحظة أنها موجة يمكن للكثيرين السير فيها ، لكن ما لبثت السينما أن مرت بأزمتها الاقتصادية التي جعلت المنتجين يحجمون عن عمل أفلام جديدة ، لكن وسط هذه الأزمة، فان نجما واحدا له شعبيته قد تصدى وحده لبطولة هذه الأفلام ، ولم يفقد جماهيريته بل حققت أفلامه الأخيرة نجاحا جماهيريا كبيرا في مصر . رغم أن بعض الدول العربية قد منعت عرض هذه الأفلام . وقد أثبتت هذه الأفلام أن السوق الداخلي في مصر يمكن أن يحقق أرباحا طائلة للمنتج .



الارهـــــــابـــى



عادل امام ورياض الخولى فى فيلم "طيور الظلام"

الفصل الثانى عشر

الحـــــج

قليلة هى الأفلام المصرية التى تناولت فريضة الحج ، وحتى تلك الأفلام التى استطعنا حصرها فإن موضوع الحج ليس هو الحدث الرئيسى ، ولكنه مجرد حالات عابرة للشخصية الرئيسية فى الفيلم أو لإحدى الشخصيات الثانوية من حال إلى حال ، ولكنه لا شك أن ذلك قد يساعد فى تغيير مجرى الأحداث جزئيا أو كليا .

ومن الأفلام التى استطعنا الوصول إليها " أفراح " لنيازى مصطفى ١٩٥٠ "بنت الأكابر" لأنور وجدى ١٩٥٣ ، " دهب" لأنور وجدى أيضا ١٩٥٣ و "المصرى أفندى" لحسين صدقى ١٩٤٩ و " توحة " لحسن الصيفى ١٩٥٨ ، و " المرأة التى غلبت الشيطان" ليحيى العلمى ١٩٧٣ . ثم " أين تخبئون الشمس " للمخرج المغربى عبد ا لله المصباحى عام ١٩١٨ ، وهى كما نرى أفلام متنوعة ليست لمخرجين بارزين فى تاريخ السينما . ولكن الحج موجود فيها بدرجات مختلفة . هذا بالطبع غير موجود بالأفلام الدينية التى تدور أحداثها فى مكة ، ولم نر شعائر الحج فيها واضحة .

وهناك مجموعة من السمات تجمع بين هذه الأفلام فيما يتعلق بموضوع الحج :

* ارتبط الحج فى بعض هذه الأفلام بأنه حالة من التوبة ، بالإضافة إلى أنه فريضة من فرائض ا لله الخمس ، أى أنها فريضة اختيارية ، ولعل أبرز شخصية يمكن الوقوف

عندها هي التي جسدتها زينات صدقي في فيلم " دهب " وهي كما نعرف شخصية ثانوية ، وهي عالمة تعيش في حي فقير ، يمكنها أن تقود فرقة من الراقصات لإحياء الأفراح ، والطهور ، وما إلى ذلك وقد صورها الفيلم باعتبارها امرأة لا غبار عليها، غير أنها عالمة وراقصة سابقة . فهي ترفض تماما أن يأتي جارها الفونسو بأي فتيات إليها، ويتضح موقفها الأخلاقي في الوقوف بجوار وحيد الفونسو ، وحين يعثر على الطفلة ويأتي بها إلى المنزل ، ثم يبدأ في الارتباك وهو يقرر إطعامها أو توفير الملابس المناسبة، وتكتشف المرأة أن الوليدة التي عثر عليها إلى جوار ملجأ هي طفلة وليست ذكرا، فتساعد الفونسو ، ولعلها شاركت في تربيتها معه . صحيح أنه حدث شجار بين الفونسو ودهب الصغيرة من ناحية ، والمرأة من ناحية أخرى أدى إلى طردها من المنزل الذى تملكه المرأة ، لكن هذا لا يقلل من طيبة المرأة باعتبارها ليست خيرا نقيا . وحين تأتي إليها دهب الكبرى فإنها تعتقد بأنها جاءت لإقامة زفاف أو طهور ، وحين تعرف بأنها تسأل عن الفونسو تعاملها بجفاء ، هذه المرأة بعد ذلك إلى عنوان أسرة دهب (ماجدة) كي تخبرها عن مكان وحيد ، لكنها تقابل كل من سراج منير . وزوجته باعتبارهما اللذين يتوليان أمرها . وهي تدخل المنزل الذى كان عامرا ذات يوم ، في لحظة يأس وخراب ارتدت الملاءة الشعبية ووضعت البرقع على وجهها . وسألت عن دهب ، وتتحدث بعفويتها التي اشتهرت بها زينات كممثلة قائلة ، سألتني عنه ولو مائة مرة ، وهي تقصد وحيد ، وتردد " بقى أستاذ قد الدنيا بيكسب مية جنيه في اليوم " ثم تتحدث بنفس التلقائية عن الطفلة التي عثر عليها في الشارع " لقية الهنا " لقية العز بتكسب بالجنيهات ، وتعطي امارات عن الطفلة التي في الأصل ابنة الرجل : "كان أول يوم في عيد رمضان ، الظاهر أهلها ناس تراكوه" ، وتردد : " بنتها وسمتها على اسمها ".

وهذه الشخصية التي تمارس النميمة عن شخص غائب ، وتلصق به التهم الكاذبة والصادقة معا تردد كلما أحست أنها اختارت العبارة الخطأ "سامحني يا رب" مثل : " يظهر أن واحد ابن حرام ضحك على عقلها ، سامحني يا رب .." أو " البنت دى بنتها .. سامحني يا رب" .

وفي آخر حوارها الذى تكلمه وحدها ، تقول : "دلوها على طريقي ، أصلي طالعة الحجاز ، وقطعت التذكرة في وابور البحر .. خلوها تفوت عليّ قوامك ، وأدلها

على طريقه " . وقبل أن تغادر البيت تردد بنفس العفوية "النبى تغفر ذنوبنا وتسامحنى يا رب" .

وفى هذا الفيلم لا نرى المرأة وهى ذاهبة إلى الحجاز ولا شعائر الحج ، ولكن بعد أن عادت منه بفترة طويلة . تكون وشايتها غير المقصودة قد أحدثت تأثيرها ، وينجح والد دهب فى استعاده ابنته عن طريق المحكمة ، وبعد حوادث مأساوية يجد وحيد نفسه وقد عاد إلى منزله القديم ، فيدخل إلى شقة المرأة ، والتى تبدو هنا متغيرة تماما فالى جانبها آنية البخور ، وفى يدها المسبحة وعلى المائدة أدوات صناعة القهوة ، وتتغير نبرتها فى الكلام ، فهى ليست على تلقائيتها ، وأمام هذه الموقف والتغير فان وحيد يناديها بالحاجة ، أما هى فتردد : "أتفضل يا أستاذ ، بيتك ومطرحك" أى أن خطاب المحادثة بينهما قد تغير تماما ، ليس فقط من حيث النبرات التى يتبادلها الاثنان فقد تغير كلاهما ، يقول لها فى أدب جم يتناسب مع تغيرها وأحزانه : "الجيران قالولى انك رجعت م الحجاز .. " . فتردد : " أيوه يا أستاذ اعمل إيه لقيت الدنيا رايحة باللى عليها، مش دايم فيها غير كلمة المعروف ، اللهم احسن ختامنا ، يا رب " .

وأمام أحزانه وتغيرها فإنها تواسيه بعبارات تقليدية من طراز " ما تحزنشى ، ما تزعلشى ، ماحدش واخد منها حاجة . ا لله جاب ا لله خد ا لله عليه العوض" .

من الواضح هنا ونحن أمام مثل هذه الشخصية الثانوية أن الحج قد غير تماما من سلوك المرأة وإنها قد تركت عالم الرقص والعوالم لتتفرغ للعبادة ، وكأن السينما بذلك كانت ترى فى تلك الفترة أن مصير هؤلاء الراقصات الأفضل هو التوبة والقيام بفريضة الحج من أجل مستقبل افضل ، وليست هناك حادثة بعينها دفعت المرأة إلى أداء الفريضة مثلما سنرى فى أفلام أخرى ومنها ، " أين تخبئون الشمس " حيث أن هناك سببا أساسيا لتحول " بوب " (عادل أدهم) من الإلحاد إلى الإيمان .

وفى الفيلم الذى أخرجه عبد ا لله المصباحى ، تدور أحداثه فى معسكر الطلاب، يدور صراع فكرى بين تيارين رئيسيين الأول مؤمن يمثله رجل الدين الشيخ محمود، والثانى الحادى تمثله صوفيا التى مات زوجها فى إحدى المذابح الإسرائيلية فى لبنان ، ثم " بوب " وهما اللذين سيمران بمرحلة تحول عقيدى ، بوب الذى ستكون توبته سبب

جذرى ، هى وفاة أخيه الأصغر يوسف إثر حادثة يتعرض لها وهو يستعرض قدراته فى قيادة الموتوسيكل ، هذا الحدث سيكون بمثابة تنبيه لبوب إلى نهاية الإنسان المأساوية وأن الموت قادم ، ولذا فان بوب يتحول إلى تائب نادم على كل ما فعله ، ويقرر السفر إلى الأراضى الحجازية بهدف الانتقام من الشيخ محمود الذى تصور أنه وراء تحول شقيقه .

وبوب هو الطرف الآخر للصراع بين الإلحاد والإيمان ، وكما يقول صلاح سرميني أنه : الملحد المتحلل فنحن نتعرف عليه فى المعسكر لأول مرة يقول أنا : " من هو ربنا " لا أعرف غير واحد فقط هو الشيطان وهو أول من قال لا " . "ومن خلال جملته الحوارية هذه تتضح أبعاد فلسفة بوب الفوضوية ، أنه يمارس الحب ويشرب الخمر ويدمن المخدرات ويستعرض قوته أمام الآخرين ، وكل هذا السلوك يتضح لنا بشكل ساذج ومتخلف مما أجزم معه أنه من صنع الخيال " .

ويرتبط بوب بصوفيا المسيحية القادمة من جحيم حرب لبنان ، كما أن علاقته بأخيه يوسف بالغة القوة ، ومن هنا تأتى شدة الصدمة . و يوسف هذا مؤمن بدور الشيخ محمود الإيجابى ، ولذا فبعد وفاة يوسف ، فان بوب يقرر قتل الشيخ محمود، والسفر للبحث عنه فى الأراضى الحجازية .

ولم يستطع الفيلم أن يصور بالطبع وقائع الحج . ولأن السيناريو الذى كتبه المخرج يستدعى أن تحدث التوبة أثناء موسم الحج ، فانه يستعين بلقطات فيلمية تصور الحج بشكل عام ، ثم يؤكد على جزئية بتصوير عادل أدهم (بوب) وسط مجموعة ضمن الحجاج تمثيلا ، ويمزج بين الاثنين بشكل واضح يبدو أمام عين الرائى بأن المشاهد تركيبية . وهناك يبحث بوب عن الشيخ محمود ويكتشف أن فى الحج ملايين من مثل هذا الشيخ . وسرعان ما ينخرط معهم ويجد نفسه يتطهر بأداء شعائر الحجاج ليصير بعد ذلك الحاج إبراهيم ، [1] ولسنا هنا بصدد تحليل هذا الفيلم سينمائيا والوقوف عند قيمته، ولكننا نتحدث فقط عن مسألة تحول شخص ما من فكر ما إلى النقيض بعد أدائه شعائر الحج ، فقد اختلفت بواعث الذهاب إلى الحج هنا بدافع الانتقام ، وهناك وسط المجموع يبدأ فى البكاء والابتهال إلى الله الذى أنكر وجوده طيلة أحداث الفيلم .

(١) أين تخبئون الشمس نشرة نادى السينما –١١ نوفمبر ١٩٨١ – القاهرة .

ويقـول مدحـت محفـوظ : ورغـم وجـود المعنـى الميلودرامـى فـى تحـول إبراهيـم الفجـائى للإيمـان مـن خـلال رؤيـا ، والـذى كـان أقـرب لـرد الفعـل العصبـى منـه للتفكـير الواعـى ، إلا أن الفيلـم فى مجملـه يحاول طرح قضيـة قـد لا تقل أهميـة عن فيلمـه السـابق – يقصـد فيلـم " أكتـب اسمك على الرمـال " . وهـى اغتراب شـباب هـذا العصـر وهروبهـم مـن مظالمـه لمجتمعـات خياليـة يتعشـمون فيهـا الجنـة المفقـودة . [1]

والحـج فى بقيـة الأفـلام التى نحن بصددهـا ، هـو أيضـا إعـلان توبـة وتحـول ، ولنـأخذ مثـالا أخـر هـو شـخصية " توحـة " فى الفيلـم الـذى يحمـل نفـس الاسـم وهـو مـأخوذ عـن تمثيليـة إذاعيـة كتبهـا محمـود إسمـاعيل ، ثـم طبعهـا فـى كتـاب لاسـتثمار نجاحهـا ، ودفعهـا إلى حسن الصيفـى الـذى اخرج لـه أفلامـا عديـدة تحولـت مـن مسلسـلات إذاعيـة إلى أفـلام ومنهـا " سمارة " فضـلا عـن فيلمـه " زنوبـة " ، ونحـن نذكـر هـذه المعلومـات ، لان المستمع قـد يظـل يتـابع شـرور توحـه طـوال شـهر كـامل ، إلى أن تحـدث لهـا التوبـة فـى الحلقـة الأخـيرة . وتوحـة (هنـد رستم) هـى نمـوذج مـن سمـارة ، امـرأة تمتلـك مخبزا و يحلـو لهـا أن تـتزوج مـن الرجـل الـذى يـروق لهـا ، وغالبـا لا يقـدر على مقاومـة جمالهـا ، وسـطوتها ، وهنـاك المعلـم فجلـة الـذى يحـاول أن يكسـب ودهـا ويستمتع بثروتهـا ونفوذهـا .

ولكـن رشـاد (محسـن سـرحان) السـاكن الجديـد هـو الـذى يتمكـن وحـده مـن مقاومـة هـذا الإغـراء ، ويأبـاه ، وهـذه المرأة الشـريرة حـاولت قتلـه والتخلـص منـه ، وسـلطت فجلـة للإيقـاع بأختـه والتغريـر بهـا . ثـم إذا برجـال توحـه يصيبونـه ويدخـل المستشـفى، وهـذه المرأة التى أحبـت لا يشـفيها سـوى رضـاء رشـاد عنهـا .

ويصـور الفيلـم رشـاد رجـلا متدينـا يعيـش مـع أختـه صفـاء (زهـرة العـلا) فـى بيـت بسـيط . ويحـدث تحـول حقيقـى لتلـك الشـخصية الشرسـة الشـريرة مـن خـلال الحـب . فيعلـم رشـاد بمـا قاسـته توحـة مـن أجلـه ، ويعـرف أنهـا مريضـة فيزورهـا فـى نفـس المستشـفى التـى دخلهـا بسـبب هجـوم رجالهـا عليـه ويقـرر أن يتزوجهـا .

ومـن أجـل إثبـات أن توحـه قـد تغيرت تمامـا بسـبب حبهـا لسـائق الأتوبيـس ، فإنهـا تؤدى مع زوجهـا هـذا فريضـة الحـج ، ونحـن لا نراهمـا يذهبان إلى هناك، بـل نراهمـا عنـد العـودة

(١) أين تخبئون الشمس مدحت محفوظ نشرة نادى سينما القاهرة ١٤ ديسمبر ١٩٨٢ .

وقـد ارتـدى كـل منهمـا الملابـس البيضــاء . ووضعــت توحـة الطرحــة علــى رأســها وراحـت تـرش الملـح وبعـض الهدايـا وسـط ابتسـامة الرضـا علـى مستقبليها ، إذن فقــد حــدث تحـول لتوحـة وقــامت بالسـفر إلى الأراضــى الحجازيــة مــن أجــل أن تثبــت توبتهــا وتغيرهــا. وكمـا رأينـا زينـات صدقـى قـد وضعـت غطـاء الـرأس علـى رأسـها فـى فيلـم " دهـب " ، فــان توحـة هنـا تضـع الطرحـة ولكنهـا لم تـردد نفـس العبـارات ، وإذا كـانت الحاجـة فـى فيلـم أنــور وجـدى تسـتودع الدنيـا كمـا رددت لوحيـد الفونسـو حـين جـاء لزيارتهـا ، فـان الحـج بالنسـبة لتوحـة هـو بدايـة حيـاة، فهـى عـروس تدخـل فـى كنـف رجـل أحبتـه ، وعليهـا أن تمــارس معــه كافة مبــاهج الحيـاة التـى أمامهـا .

وقـد قـام " المصـرى " أيضــا بــالحج إلى البيــت الحــرام فــى فيلــم "المصــرى أفنــدى"، وليـس الحـج حالـة مـن التوبـة لرجـل شـرير أو ملحـد مثـل النمـاذج السـابقة . ولكــن المصــرى رجـل مؤمـن شـديد التقـوى يـؤدى فـروض ا لله . ولكنــه يعــانى مــن كــثرة الأبنــاء، وهــو الرجـل الفقـير فيعـبرّ دومـا عـن سـخطه بمـا رزقـه ا لله لأنهــم فــى رأيــه عــبء عليـه. ويـردد : "دول نقمـه وغضـب مـن ربنـا إذا كـانت نعمتـه تـزول . أنـا مـش عـايزهم يـاخدهم ، هـو العـدل ربنـا يدينـى أولاد .. ويحرمنـى المـال .. خدهـم .. قيمتهـم إيــه ؟ " .

وهـذا الرجـل يمـوت ابنـاؤه الواحـد تلـو الآخـر ، وهــو فــى طريقــة إلى الـثراء ويفقــد ابنـه الأكـبر حسـن ، وتصـاب زوجتـه بمـرض تفقـد بعــده القــدرة علــى الإنجــاب ، وتصــاب إحـدى بناتـه بمـرض يقعدهـا عـن الحركـة . وينقلـب بـه الحـال ، فيصـير غنيـا بـلا بهجـة يســببها الأبنـاء ، وتبـدأ رحلـة المراجعـة للـذات ، ليـس فقـط مـن خـلال التجربـة والإحسـاس بـالذنب ، بـل أن الزوجـة نفسـها تراجـع زوجهـا فيمـا فعـل وفيمـا تمنـى ، وذات ليلــة وعندمــا تضيـق بـه النـبل ويشـتد الخطـر مـن حولـه ، يـرى فـى المنـام ابنتــه عائشــة القعيــدة وقـد عافهـا ا لله ، فتمسـك بيـده وتذكـرة انـه عبـد مؤمـن ويـرى نفسـه متجهـا معهــا إلى الكعبـة ثـم إلى المدينـة ويـزور قـبر الرسـول (ﷺ) .

وفـى الفيلــم هنــاك مشــهدان للحــج وشـعائره ، الأول نـراه كحلـم ، حيـث تـزور الابنـة الأرض المقدسـة مـع أبيهـا الـذى يبـدو مبهـورا . ثـم هنـاك مشـهد الحـج الحقيقـى. ومثلمـا قـدم عبـد ا لله المصبـاحى مشـاهد تسـجيلية للحـج فـى فيلمـه ، فـان حســين صدقــى كــان قــد سـبقه حـين عمـل هـذا المزيـج مـن تركيـب المشـاهد ، ويمثـل الحـج هنـا توبـة للمصـرى أفنـدى،

وتحولا واضحا فى كل سلوكه ، ففى الحج يناجى ربه أن يسامحه على أفكاره ، وعلى كل ما سبق أن ردده فى حياته وسلك من مواقف سببها قصور فى التفكير وليس ضعف إيمان .

وهناك تحول أخر حقيقى حدث للشخصية التى جسدتها شفيقة " نعيمة مختار " فى فيلم " المرأة التى غلبت الشيطان " ومنذ بداية الأحداث وهى مجبرة لممارسة الشر وتفقد ما يمتلكه الآخرون ، فهى دميمة مشوهة بينما الأخريات جميلات، وهى محتاجة بينما الآخرين يمتلكون . وفوق ذلك فان سيدتها تعاملها بقسوة وتشعر بحب نحو صحفى يحب زميلته الجميلة ، ووسط لحظه انهيار تجد نفسها فى مواجهه حقود إبليس الذى يعقد معها عقدا يدبر لها من خلاله كل ما تفقده على أن تبيع روحها له ومدة العقد عشر سنوات . وطوال هذه المدة فإنها تنتقم من كل من عاملها بقسوة، وتدخل مملكه الشر بكافة أشكاله حتى تمر السنون ويصبح عليها أن تسلم روحها لحفيد إبليس ، ولكن الجالينى الذى يعمل لديها يبدو وكأنه قد قرأ متاعبها فينصحها أن تؤدى فريضة الحج . بعد انهيارها بوفاة حبيبها الصحفى . ونحن هنا لا نرى أى من شعائر الحج ولكننا نرى عودتها ، فاذا بها تصلى وهى بتقواها تحرق حفيد إبليس ، وتموت وهى فى أقصى حالات الإيمان بدلا من أن تذهب إلى سكة الشيطان .

ليس الحج فى كل الأفلام التى نحن بصدد الحديث عنها بمثابة توبة نصوحة ، ولكنه أحيانا شعائر يؤديها المسلم ، فلا يتغير الإنسان كثيرا فى سلوكه " بنت الأكابر " ، فان الجد (زكى رستم) يذهب إلى الأراضى الحجازية لأداء الشعائر باعتبار أن الحج هنا هو أحد الفرائض الخمس لأى مسلم ، والجد هنا هو أحد من استطاعوا سبيلا إلى الحج باعتبار ثرائه ، ولكنه بعد عودته لا تتغير مواقفه . فهو رجل صارم فى علاقاته الإنسانية ، ويبدو ذلك أزاء حفيدته ليلى ، وهو يرفض أن تتزوج من شاب فقير وذلك عقب عودته من الحج مباشرة ، أى أن الرجل الذى ذهب إلى ارض الله الحرام ورأى الناس سواسية لم تتغير مفاهيمه الاجتماعية بل أنه عندما يعرف بأمر الزيجة بين ليلى وحبيبها الفقير يعرض على الزوج مبلغا من المال من أجل الطلاق ، ويرفض بعد ذلك واسطة محامى العائلة لإنهاء الخلاف .

وهـذا الجـد رجـل متديـن نـراه يتوضـأ ويصلـى ، وهـو يسـافر فـى احتفـال مهيـب إلى الحـج . وتغنـى لـه حفيدتـه إحـدى اشـهر أغنيـات الحـج فـى السـينما المصريـة علـى الإطـلاق "يـا رايحـين للنبـى الغـالى" . ونحـن لم نـر هنـا شـعائر الحـج التـى قام بها الجـد قـدر مـا انشـغل بنـا الفيلـم بقصـة الحـب التـى تمـت بـين عـامل التليفـون وبنـت الأكـابر التـى تزوجـت دون موافقـة جدهـا .

ـــ فـى هـذه الأفـلام ، رأينـا الحـج فريضـة يؤديهـا الرجـل المسـلم والمـرأة المسـلمة معـا ، وفـى الأفـلام السـبعة التـى نحـن بصددهـا فـان هنـاك تسـاو بـين الرجـال والنسـاء فهنـاك امـرأة فـى أفـلام " توحـة " و " دهـب " و " المرأة التى غلبـت الشـيطان " ثـم هنـا رجـل فى " بنـت الأكـابر" و " المصـرى أفنـدى " و " أيـن تخبئـون الشـمس"، والأشـخاص الذيـن أدوا الشـعائر هنـا ينتمـون إلى طبقـات اجتماعيـة متباينـة . فبينمـا هنـاك باشـا ميسـور فـى " بنـت الأكـابر " ورجـل أعمـال ثـرى فـى " المصـرى أفنـدى " و امـرأة قـادرة فـى كـل مـن "توحـة " و " المـرأة التـى غلبـت الشيطان " . فـان امـرأة فقـيرة تعيـش فـى مـنزل شـعبى تقـوم بالشعائر فـى فيلـم " دهـب " وهـى تشـير أنهـا ستسـافر عـن طريـق وابـور البحـر ، أى أن الحـج هنا عـن طريـق البحـر فـى عـام ١٩٥٣ .

والغريـب أن أمـوال عـدة أشـخاص مـن الذيـن قـاموا بـالحج فـى هـذه الأفـلام قـد تم غسـلها بـأداء الفريضـة . فالعالمـة التـى ذهبـت إلى الحـج فـى " دهـب " قـد فعلـت ذلـك بنقـود الرقـص ، والطهـور ، أمـا المرأة التـى تعـاقدت مـع الشـيطان فقـد ذهبـت إلى الحجـاز بنقـود إبليـس التـى دبرهـا لهـا . ومـن الواضـح أن رشـاد فـى فيلـم "توحـة " وهـو مجـرد سـائق أتوبيـس لم يحـج علـى نفقتـه الخاصـة ، بـل تم ذلـك بـأموال زوجتـه باعتبـار أن الحـج يحتـاج إلى مبـالغ مـن المال يمكن تدبيرهـا . ولـذا فـان القـرآن الكريـم يشـير إلى " مـن اسـتطاع إليـه سـبيلا " .

* فـى حياتنـا اليوميـة كثـيرا مـا يتغـير لفـظ المنـاداة لمـن أدى المناسـك ويصـير "حاجـا" ولعـل البعـض يميـل إلى اسـتخدام اللفـظ بجلالتـه بصـرف النظـر أن سـلوكه يتناسـب مـع مـا أداه مـن شـعائر . وفـى السـينما المصريـة باعتبـار أننـا نـرى هـذه المشـاهد فـى الخاتمـة ، فـان فيلمـا واحـد فقـط سمعنـا فيـه الآخريـن ينـادون العـائد مـن الأراضـى المقدسـة بهـذا اللفـظ ، ألا وهـو المـرأة فـى فيلـم " دهـب " فباعتبـار إن عـودة توحـة وزوجهـا مـن الحـج كـان هـو المشـهد

الختامى للفيلم ، كما أن بوب (إبراهيم) قد أدى الفريضة دون قصد في المشهد الأخير من فيلم (أين تخبئون الشمس) ، وأن الباشا قد ظل على لقبه الاجتماعى " باشا " فى "بنت الأكابر" ، وكذلك (المصرى أفندى) ، فان وحيد الفونسو قد دخل إلى المرأة العائدة من الحجاز وقال لها : " كتر خيرك يا ست الحاجة " ، ثم كرر هذا النداء مرة أخرى فى حواره القصير معها حين قال : " قولى لى يا حاجة البدروم بتاعى لسه فاضى " .

* فى أغلب هذه الأفلام لم نر حجا حقيقيا ، بل سفر ثم عودة أو بتعبير أصح مراسيم الوداع ثم الاستقبال للعائدين مع الحجاز ، وقد رأينا مراسم الرحيل فى إيقاع أغنية "يا رايحين للنبى الغالى" حيث يتم وداع الجد الذى ستأخذه السيارة وسط احتفال مهيب بين أقاربه وخدمه . أما مراسم العودة فقد رأيناها بشكل واضح فى نهاية فيلم "توحة " . وهناك أفلام أخرى من المفروض أن تدور فى الأراضى الحجازية لكن من الواضح أن التصوير أثناء الحج يتطلب مجهوداً إنتاجياً وانتظاراً لموسم الحج فضلاً عن صعوبة التصوير أثناء الموسم ، ومزج التمثيل بالحقيقى ، ولذا آثر حسين صدقى فى "المصرى أفندى" وعبد الله المصباحى فى "أين تخبئون الشمس" الاستعانة بمشاهد تسجيلية ،وبمشاهد تمثيلية تم إعدادها داخل الأستوديو والاستفادة من شاشة الباك جراوند (العرض الخلفى) لمزج مشاهد الحج الحقيقة بالتمثيلية .

* وفى كل هذه الأفلام تم تغيير نوع الملابس التى ترتديها النساء عقب العودة من الحج ، وقد بدا ذلك فى الملابس المحتشمة التى ارتدتها زينات صدقى عقب عودتها من الحج فى "دهب" ، رغم أننا رأيناها تخفى وجهها بالبرقع قبل الذهاب إلى الأراضى المقدسة حين ذهبت لزيارة والد دهب وزوجته ، أما توحة فقد ظهرت فى ملابس الحج، الجلباب الأبيض ، وقد غطت وجهها ، بينما فعلت نعمت مختار ذلك فى نهاية " المرأة التى غلبت الشيطان " ، ثم اعتزلت السينما تماماً بعد ذلك ، وقيل أنه لأسباب خاصة بالهداية رغم مساحة الإغراء المتعمدة التى ظهرت بها فى الفيلم التى أنتجته لحسابها عام ١٩٧٣.

أما الرجال فإن ملابسهم لم تتغير ، وأرتدى كل من حسين صدقى وزكى رستم الملابس العصرية فى كافة الأحداث التى استمرت عقب عودتهما من الأراضى المقدسة .

* تباين الحج من حيث وجوده درامياً ضمن أحداث الفيلم من عمل لآخر ففي بعض الأفلام رأينا الحاج يذهب إلى الأراضي المقدسة في القسم الأول من الفيلم ، وفي الغالب فإن الحدث الأكبر هنا لا يكون رئيسياً وفي اعتقادى أن أنور وجدى قد حشر أغنية (يا رايحين للنبي الغالى) مثلما تم حشر العديد من الأغنيات في أفلام مصرية كثيرة، ولذا تم تأليف حكاية سفر الجد ، ولم نر أى علاقة بين الحج وبين سلوك الجد سوى اعتبار أن الجد قد سافر ، وإن غيابه قد أتاح فرصة لنمو العلاقات بين ليلى مراد وعامل التليفون. والجدير بالذكر أن هناك فيلماً آخر تشابه في الحدوته هو " بشرة خير " لم يتم فيه إبعاد الأب عن المنزل ، وتحول عامل التليفون إلى عامل لإصلاح الغاز، وكان غياب الأب هنا في العمل لا أكثر ، باعتبار أن الموظف يأتي للمنزل أثناء ساعات تأدية الوظائف .

وأغلب الظن هنا أن حشر الأغنية الدينية ضمن الأحداث كان أشبه بما حدث في إنشاد أغنية "الرسول" التى أدتها سعاد محمد في فيلم "أنا وحدى" لبركات عام ١٩٥٣ . حيث تم الغناء ضمن لوحة منفصلة تماماً عن أحداث الفيلم ،وأيضا أغنية الحج التى انشدتها نور الهدى في فيلم " أفراح " والتى تقول فيها :

مبروك يا حاج وعقبالنا نحجها ويرتاح بالنا

مبروك يا حاج وعقبالنا

يا مسعدك زرت الكعبة وطفت بالصفا والمروة

يا ريتنا كنا معاك صحبة ومن عيون زمزم نروى

وقفت فوق عرفات يا حج بيت الله

وفزت بالبركات يا حج بيت الله

وقـد حـدث الحـج فـى الربـع الأخـير مـن فيلمـى " المصـرى أفنـدى " و "دهـب "، ورأينـاه فـى المشـهد الختـامى فـى كـل مـن "توحـة" و " أيـن تخبئـون الشـمس" و " المـرأة التـى غلبـت الشـيطان " ، وقـد تناسـق وجـود الحـج فـى المشـهد الختـامى باعتبـاره الحـل الأمثـل لكـل الصراعـات التـى يـدور حولهـا الفيلـم . وباعتبـار أن الدرامـا صـراع بـين قـوى الشـر والخـير . وأن مشـهد النهايـة غالبـاً مـا يكـون لصـالح الخـير ، فـإن الصـراع فـى هـذه الأفـلام كـان تقليديـاً بـين الطرفـين ، وانتصـر الخـير علـى الشـر ؛ أمـا فـى فيلمـى " المـرأة التـى غلبـت الشـيطان " و "أيـن تخبئـون الشـمس " ، فـإن الصـراع الأساسـى بـين الديـن وخصومـه ، فحفيـد إبليـس الـذى كـان خصمـاً لآدم وأبنائـه قـد جـدد وجـوده فـى فيلـم يحيـى العلمـى ، وهـو يرغـب فـى توسـيع مملكـة الشـيطان بـأن يضيـف المزيـد مـن الخـارجين علـى نـاموس العـدل الـذى أرسـاه الله سـبحانه وتعـالى لـدى عبـاده . أمـا الصـراع فـى فيلـم "المصبـاحى" فقـد تمثـل فـى المواجهـة بـين الإلحـاد والإيمـان ، وقـد ردد كـل طـرف مقولاتـه حتـى انتهى الأمر لصـالح العقيـدة مثلمـا هـو متوقـع .



هند رستم بين محمد السبع ومحمد توفيق فى فيلم "توحة"



المرأة التى غلبت الشيطان

الفصل الثالث عشر

شهـــر رمضـــان

لم يظهر شهر رمضان فى السينما المصرية بما يتناسب مع مكانة هذا الشهر الكريم فى قلوب الناس ، بمن فيهم مسلمين ومسيحيين ، فإذا نظرنا إلى المساحة الزمنية التى يمثلها هذا الشهر فى العام ، بإعتباره ١٢/١ من السنة، فان عدد الأفلام المصرية التى ظهرت فيها بعض وقائع هذا الشهر لا يقترب أبدا من العشرة من واقع قرابة ثلاثة آلاف فيلم تم إنتاجها حتى عام ١٩٩٧ .

بل أنه بالنظر إلى هذه الأفلام القليلة العدد ، سوف نكتشف أن شهر رمضان قد تحول إلى ديكور زمنى ، أو مكانى تدور فيه بعض الأحداث العابرة، أو بعض الاستعراضات الغنائية لا أكثر . ولذا فان المشاهدين لم يروا فى هذا الشّهر ما يتناسب ومكانته من الأفلام . ليس فقط على المستوى الدينى ، بل أيضا على المستوى الاجتماعى. فمن المعروف أن شهر رمضان قد أمتزجت فى أجوائه عادات شعبية، خاصة فى مصر ، ترتبط ظهورها بحلوله ، ومن هذه العادات يمكن حكى عشرات القصص، وذلك بالاضافة إلى زيادة حصة العبادة، والتقرب من الله . ومن هذه الظواهر مثلا الفوانيس ، وتناول نوع معين من المأكولات ، بل أيضا تناول الطعام فى وقت محدد من اليوم (سحور، وإفطار) ، ثم خروج الناس إلى الميادين ، والساحات ، والمساجد عقب

الإفطـار، وحتـى إقـتراب السـحور ، وعـادات أخـرى كثـيرة يعرفهـا النـاس لم نشاهدها قـط علـى شاشـة السـينما .

وبدا هذا ، وكأن السينمائيين قد طمسوا هـذا الشهر تقريبا مـن ذاكرتهـم ، ومـن حواديتهم المكررة ، التى اقتبسوا أغلبها من نصوص أدبيـة وسـينمائية عالميـة ، ليـس فيهـا بالطبع ما يوازى شعائرنا الدينية والاجتماعية فى شهر رمضان . ويمكن أن نؤكـد أنـه لـو كان هناك فى هـذه النصوص الأجنبية التى يتم اقتباسها فى أفلامنا ما يقارب ما نعرفه من شعائر وعادات رمضانية ، لأمتلأت شاشتنا بالكثير من الحكايات الرمضانيـة .

وبالنظر إلى مجموع الأفلام القليلة التى توصلنا إليها وتعاملت مـع هـذا الشـهر ، فسوف نجد أن الكثير منها مصرى أصيل ، مثـل روايـة "فـى بيتنـا رجـل" لاحسـان عبـد القـدوس التـى أخرجهـا بركـات عـام ١٩٦١، وأقصوصـة "اضـراب الشـحاتين " التـى اخرجها حسن الإمـام عـام ١٩٦٧ ، ومثـل فيلـم "العزيمـة" الـذى كتبـه وأخرجـه كمـال سـليم عـام ١٩٣٩، و"ضربـة معلـم" لعـاطف الطيـب عـام ١٩٨٧ والـذى كتبـه بشـير الديك. و"الشيخ حسن" لحسين صدقى عام ١٩٥٤ والذى كان فى الأصل يحمل عنـوان " ليلة القدر" ، ثم هناك "الفانوس السحرى" لفطين عبد الوهاب والذى كتبه أبو السعود الإبيارى عام ١٩٦٠ ، أما الأفلام التى تحمل شبهة الاقتباس فهمـا "قلبـى علـى ولـدى" لبركات عام ١٩٥٣ والذى كتبه يوسف عيسى وبديع خيرى باعتبار أن هنـاك الكثير مـن النصوص العالميـة التـى رجـع إليهـا المخـرج ، وشـارك فـى تأليفهـا وصياغتهـا مـع كـاتب السيناريو ، وكـان فـى بعـض الاحيـان يشـير إلى المصـدر الأساسـى ، وفـى أحيـان أخـرى يتجاهل المصـدر . أما حسن الإمام فهو من نفس المدرسة ، ولذا فان فيلم "مـال ونسـاء" الذى عرض عام ١٩٦٠ لا يمكن معرفة مصادره بالضبط رغم أن محمد عثمان هـو الـذى كتب له السيناريو . والفيلم الثالث "كهرمـان" للسـيد بديـر ١٩٥٨ مقتبـس عـن روايـة "تاييس" لأنـا طول فرانس .

وعلى كل ، فكما سبقت الاشارة ، فان شهر رمضـان قـد تحـول فـى كـل هـذه الأفلام إلى خلفيـة زمنيـة ، مـن أجـل إبـراز حـدث بعينـه ، أو توطيـد علاقـة ، أو لتقديـم استعراض غنائى . بينما أختفت شعائره الكثيرة المقدسـة حتـى مـن أغلـب هـذه الأفـلام.

ويمكن القول أن الشهر ظهر فى مجموع هذه الأفلام بجانبه الاجتماعى أكثر من الجانب الدينى ، مثل مشهد المسحراتى فى فيلم "العزيمة" ، وشراء الفانوس فى "الفانوس السحرى" والسيارة المنطلقة بسرعة فى شوارع القاهرة ساعة الإفطار فى بداية فيلم "ضربة معلم" . وموائد الرحمن فى " إضراب الشحاتين " والاستعداد لاستقبال الشهر الكريم فى "كهرمان" .

وقبل أن نتحدث عن كيف ظهر الشهر الكريم فى السينما ، فانه يجدر الاشارة أن المخرجين المسلمين لم يكونوا هم فقط الذين أظهروا رمضان فى أفلامهم . بل أن هنرى بركات قد قدم فيلمين من تلك الأفلام الخمسة ، منها فيلم تدور أغلب أحداثه فى أثناء أيام وليالى الشهر ، وهو "فى بيتنا رجل" .

من بين الأفلام التى تعاملت مع شهر رمضان باعتباره ديكور لأحداث الفيلم نرى "الفانوس السحرى" ، حيث نحن أمام رجل وحيد . مما يعنى قسوة حياته فى شهر رمضان، وهو يعمل ساعيا فى احدى المصالح الحكومية ، ويعامله المدير بالكثير من القسوة ، والازدراء ، مما يعنى فك أزمة فى حياته ، لا تتعلق فقط بحاجته المادية ، بل أيضا برد المعاملة بالمثل إلى المدير الذى تسيطر عليه زوجته .

ويبدو شهر رمضان هنا فى مشهد قصير ، حيث يعود الساعى من العمل حزينا مكتئبا ، يشاهد الصغار وهم يلعبون بالفوانيس ، ويقترب من بائع الفوانيس ويشترى واحدا قديما من أجل تسليته ، أو فك وحدته ، والمشهد هنا مفتعل بالطبع ، ودخيل. فالساعى فى المنزل يحاول تنظيف الفانوس الذى لا يلبث أن يخرج منه "جنى" يخبره أنه يمكنه أن يفعل من أجله أى شيء بشرط ما . كأن يعطيه مبلغا من المال عليه التصرف فيه خلال يومين رغم مقداره الكبير .

وكما أشرنا فان وجود شهر رمضان هنا ، يعد بمثابة مدخل للعثور على الفانوس السحرى ، وهو بديل للمصباح السحرى فى الميثولوجيا الأدبية المستوحاة من "ألف ليلة وليلة" . ونحن هنا أمام موضوع عربى ، حتى وان كانت السينما العالمية قد أقتبسته عدة مرات ، ولكننا أمام حكاية " المصباح السحرى " بنفس المفاهيم ، وان أختلفت الحدوتة فالفانوس فى بداية الأمر يقع بين يدىّ الشخص الطيب ، والذى يحسن استخدامه فى

البداية بقدر ما . مما يجعل الشرير يحاول الحصول على الفانوس بأى ثمن ، من أجل مكاسبه ، ويظل الفانوس فى حالة انتقال بين الطرفين ، حتى يختفى أو يبطل مفعوله. فبقاؤه حتى مع الأخيار أمر غير مقبول ، ولذا فان "العفريت" يحدد مطالبه بالنسبة للساعي مصطفى بأوقات محددة ، ومرات معدودة .

وكما أشرنا ، فان ظهور شهر رمضان هنا بمثابة حدث عابر فى الفيلم، لم يتكرر وجوده ، حتى بمجرد الحصول على الفانوس الذى هو رمز شعبى دينى لحلول شهر رمضان .

أما فى فيلم "العزيمة" ، فان هناك مشهدا عابرا ، يؤكد على نمو العلاقة بين الجارين، فاطمة ومحمد ، تدور أحداثه ذات ليلة رمضانية . ونحن لا نرى من هذه الليلة إلا بما يؤكد وجود رمز يدل على أننا فى رمضان ، فاذا كان الفانوس هو رمز لرمضان فى الفيلم السابق ، فان "المسحراتي" هو الدليل على وجود رمضان فى أحد مشاهد الفيلم ، حيث تصعد فاطمة ومحمد إلى سطح المنزل ، وهما يبقيان هناك إلى ساعة متأخرة من الليل ، ويعنى ظهور المسحراتي أن الوقت قد طال بهما إلى أن نسيا نفسيهما . وما أن نسمع دقات طبلة المسحراتى ، حتى تنتبه فاطمة إلى أن الوقت تأخر بهما ، أو أن الزمن يتحرك ، أما المسحراتى نفسه فيبدو وحده فى الحارة وهو يوقظ النائمين :

" ياغفلان وحد الديان ، سحورك يا مؤمن وصلى على النبى " .

وتبدأ نوافذ المنازل فى الاضاءة شيئا فشيئا ، مما يعنى أنه بينما الناس نيام فى تلك الليلة الرمضانية ، صعد الحبيبان إلى السطح لمبادلة الحب ، وعلى الفور توقظ فاطمة حبيبها النائم إلى جوارها فيرد : "السحور .. أنت لسه هنا يافاطمة ، ماصحتنيش ليه قبل كده ؟ " فترد بكل تلقائية : "ماكنتش دريانة بالوقت" .

ويبدو رمضان هنا بمثابة رمز على نمو العلاقة ، أو قوتها بين العاشقين . كما أن الاستعراض الخاص بالفانوس الذى تؤديه نزهة يونس فى فيلم " قلبى على ولدى " كان بمثابة مؤشر على سعادة أسرة الموظف الصغير ، وهذا الاستعراض نراه فى بداية أحداث الفيلم ، وفى ليلة رمضانية تنزل الفتاة إلى الشارع للغناء من أجل رمضان وحلوله . وفى كلمات تمتزج التعبيرات الشعبية بكلمات الاستعراض مثل " لولا فلان ماجينا " ، و

"حاللو يا حاللو " في وجود الأب السعيد بموهبة بناته . وبعد الاستعراض تصعد الفتاة إلى المنزل ، ثم تنتهى تماما شعائر رمضان كى لنغمس فى حكاية الأب الذى يتعرف على راقصة تبتز منه أمواله . فيسرق من أموال الشركة التى يعمل بها ، ويضبط الراقصة مع عشيقها فيتشاجران ، ويموت العشيق ، ويدخل الأب السجن ، ثم تستمر أحداث الفيلم التى ليس بها أية علاقة مع شعائر شهر رمضان كما هو واضح .

ولعل أقسى ظهور لشهر رمضان هو ما رأيناه فى بداية أحداث فيلم "ضربة معلم" ، فنحن نرى قبل نزول عناوين الفيلم ثلاثة من الشباب يركبون سيارة مسرعة عقب إطلاق مدفع الإفطار مباشرة . وتنطلق بهم السيارة فى شوارع المدينة الخالية . ونكتشف من الحوار أننا فى أمسية رمضانية ، دون أى سبب ظاهر ، وسرعان ما نعرف أن هؤلاء المنطلقين بسيارتهم المسرعة ، انما يودون ضبط أم زميلهم وليد الذى يركب معهم السيارة فى المنزل ، وبالفعل فما أن يفتح الباب ، حتى يشاهد أمه راقدة مع صديقه ، أى أن الأم هنا تعشق شابا فى عمر ابنها، وفى لحظة المواجهة يقوم وليد بقتل عشيق أمه ، ويهرب.

ولا نعرف السبب الذى من أجله أظهر الفيلم هذا الحدث الذى يتنافى مع الشهر الجليل تماما فى رمضان . خاصة أن هروب وليد ، وبقية أحداث الفيلم لم نر ما يؤكد بالمرة على أننا فى هذا الشهر ، فالشاب قد تم تهريبه إلى منطقة ريفية ، تبدو فيها شعائر هذا الشهر بالغة الوضوح .

وفى هذا الفيلم وجدنا ألفسنا أمام مواقف تتعلق بالدين تبدو غير مبررة ، مثل أن ترتدى خطيبة العقيد رفعت الحجاب بشكل مفاجيء . وعندما يسألها عن السبب ترد : مش عارفة .. لقيت زميلاتى فى المدينة الجامعية لابسينه ، فعملت زيهم .

ولعل أسوأ الاشكال التى ظهر فيها شهر رمضان فى فيلم مصرى ، هو ما رأيناه فى هذا الفيلم ، ولو أن السيناريو قد حذف تماما ما يشير أننا فى شهر رمضان ، ما أحس المتفرج بأى وجود لهذه الاشارة بالمرة .

أما الأفلام التى دارت أغلب أحداثها أثناء شهر رمضان فهى "كهرمان" ، "مال ونساء" ، ثم "فى بيتنا رجل" ، و " إضراب الشحاتين " .. ويبدو الشهر فى "مال

النساء" بمثابة تنبيه لشحاتة الموظف المختلس أن ينحاز إلى جانب الخير ، باعتبار أن شحاته يضطر إلى الإختلاس من خزينة الشركة ، عندما يقوم بتجهيز ابنته نعمت ، وهو الذى وقف بالمرصاد ، فيما قبل ، لمجموع زملائه المنتفعين من الاختلاس . وحسب أحداث الفيلم ، فلا يلبث شحاته أن يستعذب ما يفعله ، ثم سنراه في النهاية ، وفى العشرة أيام الأخيرة من رمضان ينتبه إلى خطيئة ما فعل ، فيتصدى لبرعى ، المسئول عن المخزن ، والذى يسعى إلى حرق عهدته بعد أن أختلس الكثير منها .

وفى الأحداث الأخيرة من الفيلم ، نرى بوادر الاحتفال برمضان ، حيث تجمع المائدة بين شحاته وزوجته ، وابنته نعمت التى انفصل عن زوجها ، كما أن شحاته يموت فى ليلة العيد ، حيث الكل مشغول بالاحتفال ، بينما هو يؤثر أن يحترق حين يسعى لإطفاء المخزن ، وتنتهى الأحداث بعودة الزوج حسين إلى منزل زوجته ، ونسمع تكبيرات صلاة العيد .

وإذا كان شحاتة قد تحول إلى الأفضل دينيا فى الأيام الأخيرة من رمضان فى هذا الفيلم ، فان شخصا آخر ، هو أمين المخزن ، لم يمنعه الشهر الكريم من أرتكاب معصية عامة ، بأن يقوم بحرق المخزن من أجل اخفاء اختلاساته .

ولعل فيلم " كهرمان " هو أكثر الأفلام التى كشفت وقائع شهر رمضان فى حى شعبى قاهرى ، فقد جاء شيخ معمم إلى المدينة من أجل زيارة الطالب الذى وقع فى غواية راقصة ، وأثناء هذه الزيارة يحل الشهر الكريم ، ويكون فرصة لهداية الراقصة، وفى ليلة الرؤيا ، يتبادل الناس عبارات " كل سنة وأنت طيب " و " رمضان كريم يا أستاذ " ، وفى الشارع نرى المسحراتي يقرع طبلة ، أما الطلاب فإنهم يجهزون الكنافة، وفى هذا الشهر ارتدت الراقصة كهرمان الحجاب واهتدى تابعها الذى يباشر أعمالها (جسّده محمد توفيق)، وأخذت سجادة الصلاة مكانها فى البيت . ورأينا الشيخ يصلى الفجر ويردد : ألا بذكر الله تطمئن القلوب ....

وكما نرى ، فان رمضان هنا له علاقة بأفراد ، وبأسرة مصرية ، تعيش فى دائرة المجتمع ، باعتبار أن شهر رمضان هو أهم مناسبة للم شمل الأسرات ، وجمعها ، خاصة لحظة الإفطار . وحول هذه اللحظات البالغة الحميمية ، وفى عائلة من طراز أسرة زاهر

أفندى الموظف المصرى العادى ، دارت أحداث فيلم " فى بيتنا رجل " المأخوذ عن رواية لإحسان عبد القدوس ، أى أن الكاتب هو الذى رسم أحداث وجعلها تدور فى تلك الأمسية الرمضانية . وهذا الفيلم كما أشرنا هو الوحيد من مجموع الأفلام التى نتحدث عنها مأخوذ عن رواية أدبية ، منشور فى كتاب ، لأديب له شهرته . قدم نفس العالم أيضا فى أقصوصة " إضراب الشحاذين " .

أى أن بركات الذى سبق أن قدم اسكتشا رمضانيا فى " قلبى على ولدى " ، لم يكن لديه الخيار فى هذه المرة ، ولكنه بدا منبهرا بهذا العالم ، وكما جاء على لسان المخرج فى الكتاب الذى أعده عونى الحسينى عن بركات ، فانه يقول : وحتى الآن مازلت أتذكر مشهد " افطار العائلة " فى رمضان وهو من المشاهد المصرية الصميمة وصنعته بإتقان . (١)

هذا المشهد هو فاتحة الفيلم أو هو الحدث الرئيسى فيه . فالطالب الثورى ابراهيم حمدى الذى قتل أحد المسئولين السياسيين لتعاونهم مع سلطات الاحتلال البريطانية ، يهرب فى المدينة التى تشهد حلول رمضان ، ويصبح الهروب سهلا فى شوارع المدينة لحظة الإفطار ، حيث تبدو الأزقة والحوارى خالية من عساكر الشرطة. ويمكن لابراهيم أن يتحرك بخفة ، دون أن يلاحقه أحد ، أو يلاحظ حقيقته ، ثم يدلف إلى بيت أحد زملائه غير الحميميين فى علاقته بهم ، ويطرق باب شقة زميله محيى . فى لحظة تكون فيها الأسرة بأكملها جالسة حول مائدة الإفطار لتناول طعامها الرمضانى .

وقد صور إحسان عبد القدوس ، ثم الفيلم من بعده ، كيفية تركيب الأسرة. فالأب رجل معتدل لم يعمل قط بالسياسة ، وهو بالتالى خائف على ابنه محيى من أن يدخل إلى هذا الأمر البالغ الخطورة على مستقبله ، أما ابنتاه نوال وسامية ، فهما فتاتان تمثلان تلك المرحلة من زمن ماقبل الثورة ، تلقيتا نصيبا محدودا من التعليم واستقرتا فى المنزل فى انتظار قدوم العريس المناسب . ومن ملابسهما ، وطريقة حديثهما ندرك أننا أمام اسرة معتدلة تماما .. لا تميل إلى الخوض فى بحار المتاعب أيا كان شكلها . وسوف نرى أن سامية التى تلقت قسطا محدودا من التعليم لم تفقد قط اعزازها بنفسها ، ولذا

---

(١) بركات ، عونى الحسينى ، منشورات قصر السينما ، القاهرة .

فانها لا تقبل الزواج من ابن عمها عبد الحميد بسهولة ، فهو شاب ضائع، ومبتز ، ولا يصلح أن يكون زوجا لها ، ولا صهرا لمثل أسرتها المعتدلة السلوك .

إلى مثل هذه الأسرة جاء ابراهيم ، ذات أمسية رمضانية ، أو بالضبط كما سبقت الاشارة فى ساعة الإفطار . فقد هرب هذا الطالب من المستشفى عقب القبض عليه وذلك لإنهماك الحراس بالاستعداد لتناول الافطار أيضا .

وبينما الأسرة تتناول الإفطار ، يطرق باب الشقة ، ويتبادل أفرادها النظرات المليئة بالدهشة ، فحسب المتوقع ، فانه لا يمكن لضيف أن يحل فى هذه اللحظة بالذات، باعتبار أن كافة الأسر مجتمعة فى بيوتها تتناول إفطارها، ولابد أن يكون الطارق غريبا، وتقوم الأبنة الصغرى نوال كى تفتح الباب، فتفاجىء بشاب واسع العينين ، جميل المحيا ، تعرف جيدا من يكون ، يسألها عن أخيها محيى ، وتدخل إلى اسرتها التى تستكمل الطعام ، فيسألها الأب بصوت أجش ملىء بالحنان عن هوية الطارق ، فترد بخجل وقلق واعجاب معا اسم "ابراهيم" ، وتستفسر العيون عمن يكون ابراهيم ، ويتساءل الأب مرة ثانية، فابنته تتكلم عن اسم ، وكأنها تعرف صاحبه تماما : " ابراهيم مين .." فترد بنفس الطريقة والشاب لايزال واقفا عند الباب : " ابراهيم حمدى .. " وترتبك الاسرة . ويرد الأب : " وايه اللى جابه الساعة دى " ، بينما تردد الأم : " ياكيد أمك عليك يابنى " .

ولأن نوال تعرف صورة ابراهيم المنشورة فى الصحف ، ولأنها أنجذبت إلى عينيه الواسعتين عندما رأته عند الباب ، ولأنه يمثل حلم الفتيات باعتباره المناضل السياسى الذى يبهر أحلام فتاة مراهقة مثلها ، فان نوال تتحدث عن ابراهيم كأنها تعرفه جيدا ، رغم أنها تراه لأول مرة فى هذه اللحظات .

أما الأب زاهر ، واسرته ، فعليه أن يعيش فى حالة انقلاب تام فى نظام حياته بدخول إبراهيم إلى أسرته . فعلى مائدة الإفطار تتم مناقشة أمر هذا الإبراهيم القادم. وقد كتب سامى السلامونى حول هذا المشهد قائلا فى مجلة " فن " : "وفى أحد مشاهد الفيلم القوية أو نقاطه العالية وفى مشهد لا يتجاوز ثلاث دقائق ، يلخص بركات ببراعة

هذه المشاعر المختلطة كلها . الأسرة تناقش المفاجأة إلى مائدة الإفطار ، والشاب ابراهيم حمدى ينتظر القرار على باب الشقة ، وقد أبدى استعداده للرحيل من أول لحظة للإنصراف حتى لا يحرج أحدا . ويصدر القرار المتوقع بالرفض . يذهب محيى الحائر المتورط لإبلاغ زميله بالاعتذار ، وينصرف الشاب باحثا عن مأوى آخر . تراجع الأسرة موقفها وتشعر بالخجل . وكأن كل منهم أحس بنذالته تجاه هذا الشاب، ويريد أن يبدأ باقتراح اعادته إلى البيت . ولكن القرار كالعادة يجىء من الأب ربما بدافع من جذوة وطنية خامدة فى قلبه العجوز المرتعش . وربما بدافع انسانى ، مثل الأم التى لم يروعها من الأمر سوى لهفة أم ابراهيم حمدى المسكينة على مصير ابنها .

" وفى لحظة انسانية جميلة يكلف حسين رياض ابنه حسن يوسف بالجرى وراء عمر الشريف لإعادته . والواقع أن دور حسن يوسف الصغير من أجمل أدواره ، وهو يعبر عن الضعف والتردد و" بلازمة " ذكية تؤكد على الشخصية المترددة بتثبيت نظارته على عينيه بيده اليمنى من دون حاجة إلى ذلك للتركيز على التوتر العصبى والاستحياء" .

والواقع أن التناقض بين حالة ابراهيم الوحيد فى تلك الساعة الرمضانية المبروكة وبين التئام الشمل لأسرى لعائلة زاهر هو الذى دفع بالأم أن تتحسر على ابراهيم ، فهى بلا شك قد أحست بأمه التى يتمزق كبدها على ابنها، وهى بالتأكيد لا تحس بطعم الراحة ، أو التلذذ بالإفطار مثلما يحدث فى تلك اللحظات فى أغلب البيوت المصرية، ولاشك أن الجملة التى رددتها الأم قد وصلت إلى وجدان زوجها ، فأصدر أمره بسرعة لإحضار ابراهيم .

إذن ، فقد لعبت جلالة اللحظة الرمضانية دورها فى إعادة المناضل الهارب إلى البيت ، ولعل الموقف كان سيتغير بالطبع لو تم ذلك فى أى وقت آخر غير مناسبة الإفطار الرمضانى ، فضلا عن أن الأسرة المصرية ، حتى فى زمن أحداث الرواية، قليلة ما تجتمع بنفس الشكل للغداء ، أو لتناول الوجبة الأساسية فى اليوم إلا فى إفطار رمضانى .

ولقد أقام ابراهيم فى هذا البيت أربعة أيام رمضانية بلياليها . وفى هذه الأيام تدور أحداث الفيلم ، فسرعان ما يظهر عبد الحميد ابن شقيق زاهر ، ابن عم سميحة، ويرغب فى الزواج منها ، هو شاب راسب فى الثانوية ، وكافة مؤهلاته تدفعه أن يبلغ عن ابراهيم بعد أن أكتشف وجوده فى بيت عمه . وبالتالى فهو يساوم الأسرة على أن توافق على زواجه من سميحة ، باعتبار أن الأسرة قد سبق لها مرارا أن رفضت طلبه. وهناك خمسة آلاف جنيه تنتظره مكافأة لو أبلغ عن مكان ابراهيم . كما أن هناك عرضا للزواج من ابنة عمه . بل أنه فى لحظة ما يخرج من البيت ، ويسرع إلى مدير الأمن. وتمنعه من الكلام ، لكن شيئا ما يكون قد أثار انتباه رجل الشرطة ، ومنذ تلك اللحظة تبدأ مطاردة ابراهيم ، من أجل التعرف على حقيقته .

ويعطى الفيلم قيما دينية عديدة بهذه المناسبة الكريمة ، فوسط أحداث التوتر التى أصابت البيت ، فان ابراهيم يقرر الخروج من البيت ، حتى لا يسبب أى قلق زائد للأسرة التى استضافته أربعة أيام حدث خلالها تطور فى العلاقة بين أفراد الأسرة ، وبين آخرين، منهم ابراهيم ، وعبد الحميد ، ثم استدعي ذلك دخول رجال الشرطة إلى البيت فيما بعد . وعندما يقرر ابراهيم مغادرة البيت ، تعطى الأم ابنها محيى مصحفا من أجل أن يأخذه ابراهيم ليحفظه فى مرحلته الحاسمة القادمة وهى تردد : " اعطى له المصحف دد عشان ربنا يحفظه ويرجعه لوالدته بالسلامة ، يا كبدى" .

ولعلنا كمصريين ، شاهدنا الفيلم فى تلك المرحلة من السن كنا أول من يرى تقسيم الشهادتين بين شخصين دليلا على الحب ، والوفاء ، وأن يحفظ الله الطرف الآخر، حتى تلتئم الشهادتان مرة ثانية ، فقبل أن يذهب ابراهيم يكتب لنوال نصف الشهادتين ، ثم يأخذ منها النصف الآخر ، دلالة على الرغبة الأكيدة فى الالتقاء مجددا .

ومثلما دخل ابراهيم إلى بيت زاهر أفندى فى ساعة الإفطار، والشوارع خالية ، فانه يغادر المنزل فى ساعة مماثلة ، وتبدو شوارع المدينة أيضا خالية تماما ، حتى يتسنى لابراهيم الهروب من أعين مطارديه .

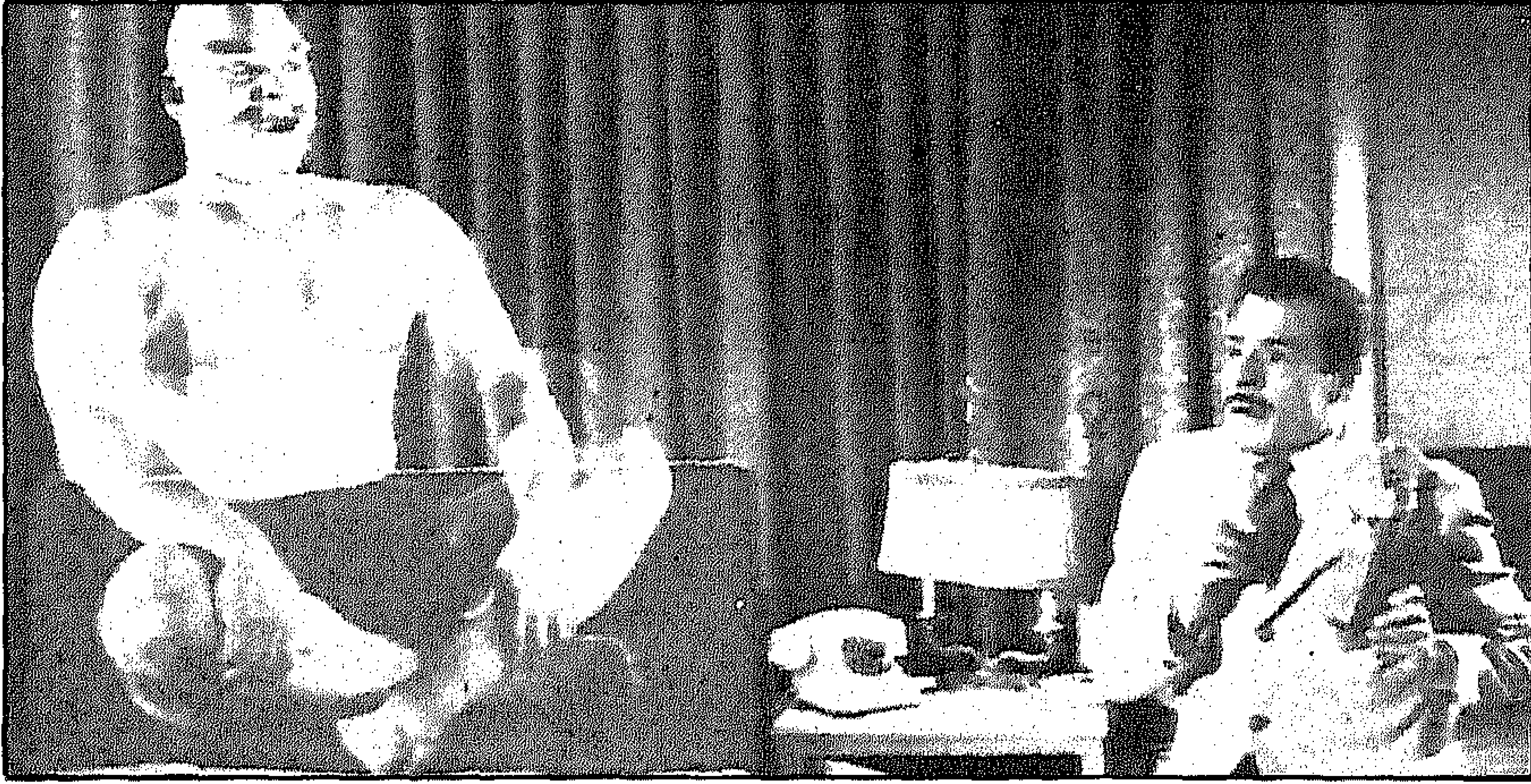
وبقية أحداث الفيلم تدور فى زمن عادى ، كأننا لم نعد فى شهر رمضان ، ابتداء من ذهاب عبد الحميد إلى مديرية الأمن ، ومحاولة ابراهيم الهرب ، ومطاردة عبد الحميد،

والقبض عليه وتعذيبه ، ودخول الضابط منزل زاهر أفندى ، وتفتيشه ثم العثور على طرف الشهادتين مكتوبة بخط ابراهيم مما يؤكد على وجوده ، وتتعرض الأسرة بعد ذلك للقهر من طرف البوليس السياسى .

وكما رأينا ، فان فيلم " فى بيتنا رجل " الذى شارك فى كتابته كل من المخرج مع يوسف عيسى ، قد دارت أغلب أحداثه فى شهر رمضان ، وكما هو واضح ، فان الأسرة التى وجدت نفسها تستضيف المناضل الثورى ، قد صنعت من حولها جزيرة معزولة تماما، غير موجودة اساسا بين الناس فى شهر رمضان ، مثل التزاور ، والخروج من البيت ، وأيضا المشاركة فى صناعة زينات الشوارع ، كما هو معروف فى المناطق الشعبية التى تدور فيها أحداث الفيلم ، وقد بدت حوارى الفيلم خالية من هذه الزينات، كما انعزل أفراد أسرة زاهر باختيارهم ، ولم يكن فى النص الأدبى أو السينمائى أى أطفال لعلهم يكونون رابطة مع أفراد الجيران ، بل خلا الفيلم تماما من وجود هؤلاء الجيران ، أيا كانت أعمارهم ، يحدث من خلالهم أى تواصل . وبالتالى فقد تحولت هذه الأيام الرمضانية الأربعة إلى ديكور سينمائى نشاهد فى حشاياه وقائع قصة وطنية فى المقام الأول . وقد فات بركات الذى صنع ديكور لحارة رمضانية فى " قلبى على ولدى " فى حى شعبى مشابه ، أن يكرر نفس الأجواء فى الفيلم .

أما " إضراب الشحاتين " فهو الفيلم المصرى الوحيد الذى يدور حول موائد الرحمن، وزكاة شهر رمضان . والأقصوصة التى كتبها إحسان عبد القدوس فى مجموعة " عقلى وقلبى " تدور حول رجل طيب اعتاد إقامة وليمة على مدفع الإفطار فى شهر رمضان لإطعام الشحاذين ، وهو يتفاءل من هذا السلوك ، إلا أن الشحاذين يعلنون إضرابهم ويقدمون مطالبهم . وقد اختار حسن الإمام أن يحول عمله إلى فيلم استعراضى. فاستخدم الحوار الغنائى طيلة أحداث الفيلم . ففاعل الخير يساوم الشحاذين فى قبول مطالبهم . وهو يتحول من فاعل خير إلى وزير يسعى إلى ترشيح نفسه أثناء أحداث ثورة ١٩١٩ . وفى الأقصوصة تتم المساومة على مبلغ الصدقة ، فيطالب زعيم الشحاذين لأتباعه عشرة قروش لكل فرد ، أما الثرى فيعرض خمسة قروش ، وفى الفيلم يرى الشحاذون أنهم بوقوفهم إلى جانب الوزير ، وحضورهم مأدبة الإفطار لدليل على مساندته، ثم تتم المفاوضات بين الطرفين .

وكما تحدثنا فى البداية ، فنحن أمام ظاهرة يستحق الوقوف عندها، تتمثل فى تعامل السينما المصرية مع المناسبات الدينية ، مثل الحج ، وحلول شهر رمضان . فلم تنظر السينما إلى هذا الشهر حسب حقيقته ، بأنه شهر عبادات ، ولكنها تعاملت معه باعتباره ديكور لأحداث اجتماعية وسياسية، وفى قصص الأفلام التى تحدثنا عنها، بمجرد انتهاء هذا الحدث المتعلق برمضان. تسير الأمور كأن شيئا لم يكن هناك . وكما رأينا فان ذلك يرجع فى المقام الأول إلى نوع النصوص التى يستمد منها كتاب السيناريو أفلامهم . فعندما كتب روائى مصرى عن رمضان ، تجسدت أغلب الأحداث فى أربعة أيام ، من هذا الشهر .



عبد السلام النابلسى ومحمود فرج فى فيلم الفانوس السحرى



العـــزيمـــة





فـــى بيتـــنـــا رجـــــــل

الفصل الرابع عشر

الاحتفاليات الدينية

ارتبطت المناسبات الدينية لدى البشر باحتفاليات يصنعون من خلالها البهجة وأسباب السعادة ، وقد حدث ذلك فى كافة الأديان ، فالذهاب إلى المعابد لدى قدماء المصريين ، ولدى البوذيين والكونفوشيوسين يعنى فى المقام الأول الابتهاج بمقابلة الآلهة ورموزها . ولذا فان العباد فى هذه الأحوال يكونون فى أحسن أحوالهم ، يرتدون أفضل ما لديهم من ملابس ، ويتطيبون بما يتواءم مع حالات الصفاء النفسى التى يكونون عليها عندما يصيرون بين أربابهم .

انعكس هذا الأمر أيضا فى كافة التواريخ القديمة . لدى الإغريق ، والرومان، والفراعنة واليهود ، وقدمت هذه الاحتفاليات حتى اليوم لدى المصريين ، واكتسبت طابعا دينيا وشعبيا ، فامتزج عيد الفصح لدى الفراعنة ثم اليهود ، بأعياد شم النسيم، التى ارتبطت بعد ذلك بأعياد القيامة . ثم اتخذت طابعا احتفاليا توارثه الأجيال ومارسته بشعائره لقرون طويلة .

وعندما انتشر الإسلام فى ربوع الأرض ، احتفل المسلمون أيضا بمناسبات سعيدة ، وكانت الاحتفالية بأعياد الفطر ، والأضحى ، وظهرت الاحتفالات فى بعض البلدان الإسلامية مثل ظواهر اتخذت الطابع الدينى لكنها أيضا ذات صبغات شعبية .

ولو نظرنا إلى عالمنا الإسلامى فسوف نجد أن هناك مئات الاحتفاليات الدينية فى العالم ، وقد ارتبطت جميعها لدى الناس بالبهجة ، وإشباع بعض الغرائز لدى الناس مثل غريزة الطعام والشراب على سبيل المثال ، ففى أعياد الميلاد ، وبعد الصيام الصغير يتناول الناس الديوك الرومية خاصة فى الأعياد المسيحية فى الغرب ، وفى عيد القيامة (الفصح) بمصر ، وعقب الصيام الكبير يتناول الناس اللحوم والأسماك التى حرموا منها طوال أيام الصيام . كما يقترن ذلك بشم النسيم باعتباره موروث قديم . فيشترك المسلمون والأقباط معا فى الاحتفال بشعائره للخروج إلى الحدائق والتهام البيض الملون والأسماك المملحة وما إليها .

أما المسلمون فإنهم يحتفلون ، كما نعرف طبعا ، بالأعياد بأشكال مختلفة تبدو فى تجهيز أطعمة العيد ، مثل الكعك وشراء الملابس الجديدة خاصة للصغار والابتهاج بليلة العيد والخروج صباحا جماعات لأداء الصلاة ثم زيارة القبور ، وما يلى ذلك من مظاهر ابتهاجية . فالأطفال يذهبون إلى الحدائق ؛ ودور السينما ، والكبار يتزاورون ، وقد بلغت الاحتفالية بعيد الفطر ثلاثة أيام ، وأربعة أيام لعيد الأضحى ، فى بعض البلدان خاصة مصر . وهى عادات وجدت طريقها إلى بعض البلاد الإسلامية كالمغرب ، حيث يرى أن العيد الكبير يعنى أنه كبير فى معناه وما يرمز إليه .

وقد زادت مساحة الاحتفالية بالمناسبات الدينية فى مصر ، فانتقلت للاحتفال إلى المناسبات الخاصة بآل بيت النبى (صلى الله عليه وسلم) ، مثل مولد سيدنا الحسين بن على رضى الله عنهما ، والاحتفال بمولد السيدة زينب حفيدة الرسول ، ثم موالد أولياء الله الصالحين . فضلا عن الاحتفاليات الدينية الخاصة بذكرى مناسبات ليلة الإسراء، وليلة عاشوراء ، والنصف من شعبان والاحتفال ببداية السنة الهجرية .

ولسنا هنا بصدد نقاش هذه المناسبات الدينية من ناحية الشرعية والبدعة، ولكننا نحاول الوقوف عند الصور المختلفة التى ظهرت فى السينما المصرية عن هذه المناسبات، فباعتبار أن هذه المناسبات أصبحت تمزج بين التراث الشعبى بالإضافة إلى معناها الدينى، فقد تعاظمت الاحتفاليات بها ، خاصة مع التطور الحضارى الذى عرفه الناس ، وعلى سبيل المثال فقد رأينا فى الفصل السابق عن السينما وشهر رمضان كيف أنه فى عام

١٩٣٩ حسب أحداث فيلم " العزيمة " ، فإن وظيفة المسحراتى كانت إيقاظ النيام من أجل تناولهم سحورهم ، ولاشك أننا فى نهاية القرن العشرين ، فان المسحراتى قد أختفى من حياتنا ليتحول إلى شخصية تراثية بعد انتشار التليفزيون ، فأصبح ليل الناس متواصل مع برامج التليفزيون ، فلا تنام أغلب الأسر إلا بعد صلاة الفجر .

ومثلما عكست السينما كيفية الاحتفال بشهر رمضان ، عكست أيضا الاحتفالية بالأعياد الدينية خاصة عيدىّ الفطر والأضحى ، ولعل من أبرز المشاهد التى يذكرها مشاهد السينما ، منظر ذلك الأب المأزوم الذى يقف وراء واجهة زجاجية يتطلع إلى ملابس الأطفال ، وهو لا يستطيع أن يشترى منها لأبنته الوحيدة فى فيلم "حياة أو موت " لكمال الشيخ ١٩٥٤ .

ونحن نعرف أن العيد قد أقترب من خلال تعليق المعلق : " أقبل العيد .. وأرتفع ضجيج المدينة الضخمة ، وبدا سكانها وكأنهم خرجوا جميعا إلى الطرقات ، فيمضون إلى المتاجر يبتاعون منها الثياب والهدايا " .

ويكشف الفيلم أن العيد ليس سعيدا على كافة البشر ، فهذا الرجل الواقف وراء الفاترينة فى عوز مادى بعد أن تم الاستغناء عنه من وظيفته . كما أنه مريض ينتظر أن تجرى له عملية جراحية .. ويتقدم هذا الموظف ، واسمه أحمد إبراهيم ، نحو مبنى الشركة التى كان يعمل بها . ويقابل المدير من أجل صرف مستحقاته المالية التى هو فى أشد الحاجة إليها ، ويصور لنا الفيلم أنه من المستحيل صرف هذه المستحقات قبل العيد، وأن عليه أن ينتظر بضعة أيام . وعندما تأتى مكالمة هاتفية للمدير ويتحدث إلى حفيده الصغير ، يبلغه أنه سوف يأتى له بأغلى الهدايا التى يروح يحددها له ، وعقب المكالمة، فان هذا المدير يمد بيده بمبلغ بخس إلى الموظف السابق باعتباره " عيدية " لصغيرته ، ولكن الرجل المعوز يرفض بشدة . ويخرج ثانية إلى الشارع كى يقف أمام فاترينات المحلات، ويقرر أن يبيع ساعته لشراء فستان العيد لأبنته دون أن يتمكن من شراء الحذاء أو الشنطة .

والمفروض حسب أحداث الفيلم أننا فى ليلة العيد ، لم نعرف بالضبط أى عيد هو من العيدين ، وأن الفيلم تدور أحداثه فى ساعات ما قبل العيد . فما أن يعود الرجل

إلى بيته حتى يختلف مع زوجته التى تترك له البيت ، وتبقى معه ابنته الصغيرة ، وتصيبه الأزمة الصحية ، فيرسل الابنة لإحضار الدواء المكتوب فى الروشتة .

وباعتبار أننا نعرف قصة الفيلم ، حول الدواء المغلوط الذى صرفه الصيدلى للابنة، ثم اكتشف خطأه فسعى لاستعادة الابنة والدواء ، أو إبلاغ الشرطة بهذه الكارثة المنتظرة ، لكن من الواضح أن شوارع القاهرة التى رأيناها فى الفيلم قد خلت تماما من أى احتفالية بالعيد القادم . رغم أن على أبو شادى يقول أن كمال الشيخ يقدم وثيقة تاريخية للقاهرة عام ١٩٥٤ فى كتابه " كلاسيكيات السينما العربية " وكأننا بازاء فيلم تسجيلى وفق أحمد خورشيد فى تصويره ، رغم ما يكتنف التصوير الخارجي من صعوبات .

وكافة أحداث الفيلم التى تتبع الطفلة التى أخذت الدواء المغلوط والتى تدور فى شوارع المدينة كشفت لنا عن مدينة مزدحمة فى يوم عادى من حياتها ، وكأن مسألة الاحتفالية بالعيد فرعية أسوة بكافة الأفلام المصرية التى تناولت مثل هذه الليلة " ليلة العيد ".

والفيلم الذى أخرجه حلمى رفلة ويحمل نفس العنوان " ليلة العيد " من تمثيل شادية واسماعيل يس وشكوكو ، وعبد الفتاح القصرى ، والياس مؤدب، وحسن فايق ١٩٤٩، تدور أحداثه حسب وقائعه فى ليلة العيد ، لكننا لانرى أى مظاهر لهذا العيد سوى أن هناك ثلاثة أخوة يبحثون عن فرصة عمل فى أحد الملاهى الليلية ، فيختلف حول أختهما ياسمينة الشريكان صاحبا الملهى . فأحدهما لبنانى يريدها لبنانية . والآخر متحمس للفن الشعبى المصرى ، ووسط هذا فان الأخوة يدخلون شقة بطريق الخطأ تتم فيها مؤامرة . وبالتالى فان الفيلم لا يحمل سوى اسم الاسكتش الذى أداه الأخوة الثلاثة فى الملهى الليلى .

وفى نفس الفترة الزمنية قدم صلاح أبو سيف فيلمه "لك يوم يا ظالم" عام ١٩٥١ ، والذى يدور فى أحد الاحياء لشعبية ، وكمشهد تمهيدى للمجتمع الذى ستدور فيه قصة جريمة مقتل رجل على يد صديقه المخلص ، ثم استلاب زوجته ، فان المخرج يجعل المشهد يدور فى الساعات الأولى من العيد ، حيث نسمع أصوات المنشدين بتكبيرات العيد فى خلفية المشهد ، ثم تقترب الكاميرا من مجموعة من الصغار يحتفلون

بـالعيد . وعندمـا أراد ابـو سـيف إخـراج نفـس السـيناريو عـام ١٩٨٧ تحـت إسـم " المجـرم" صـور نفـس المشـهد بـالألوان الطبيعيـة ورأينـا صبيـا صغيـرا يرتـدى " شـورت " يركـب دراجـة، وأرجوحـة مزدانـة يتـأرجح عليهـا بعـض الأطفـال ، ومظـاهر أخـرى للعيـد . ثـم يدخـل بنـا المخـرج إلى الأحـداث مباشـرة التـى تـدور بـين الحمـام الشـعبى وبـين بيـت الأم صاحبـة هـذا الحمـام الشـعبى .

وكمـا فعـل حلمـى رفلـة وكمـال الشيخ فـان العيـد بمثابـة شـكل شـعبى ، بعيـد عـن المغـزى للدينـى المعـروف فـى المجتمـع المصـرى ، وسـرعان مـا تختفـى وسـائل الاحتفـال كـى يدخـل كـل فيلـم فـى الموضـوع مباشـرة ، أمـا فـى فيلـم "رجـال ونسـاء" لحسـن الإمـام عـام ١٩٦١ ، فـان الاحـداث قـد أنتهـت بحلـول العيـد ، وقـد حلـت هـذه المناسـبة لتكـون بمثابـة حـل للمتـاعب التـى حـاقت بـالموظف الـذى أراد انقـاذ المخـزن بـأى ثمـن . وفـى فيلـم "الجنتـل" لعلـى عبـد الخـالق ١٩٩٦ رأينـا احتفاليـة ضخمـة بالأعيـاد فـى التسـعينات ، وتم عـرض لقطـات تسـجيلية عديـدة لجـامع محمـود بالمهندسـين ، وقـد أزدحـم بـالمصلين مـن الرجـال والنسـاء ، ثـم أنتقـل الفيلـم ليصـور فرحـة أهـل الحـارة بـالعيد ، سـواء علـى الأطفـال أو الكبـار، ورسـم الفيلـم أحتفاليـة عيـد الأضحى بذبـح الخـراف ، وتوزيـع اللحـوم كمـا لم نـر من قبل فـى أى فيلـم .

وبنفس الصـورة تنـاثرت صـورة الأعيـاد فـى لقطـات مختلفـة مـن الأفـلام المصريـة، يصعب على الذاكـرة لمها ، ومـن ناحيـة أخـرى فـان الأغنيـات التى يعرفهـا النـاس عـن الأعيـاد بـدت بمثابـة أعمـال محشـورة ضمـن أحـداث الأفـلام مثـل أغنيـة " يـا ليلـة العيـد أنسـتينا " لأم كلثوم فـى فيلـم " فاطمـة " عـام ١٩٤٧ ، وأغنيـة " هـل هـلال العيـد " التـى غنتهـا نـور الهـدى فـى احـدى فقراتهـا الاسـتعراضية كمطربـة تعمـل فـى ملهـى ليلـى فـى بدايـة أحـداث فيلـم " عـايزة أتجـوز " لأحمـد بدرخـان عـام ١٩٥٢ . وقـد تم صنـع الديكـور علـى هيئـة أرجوحـة ترمـز إلى هـذه المناسبة . بينمـا الزبـائن ومنهـم عبـد السـلام النابلسـى ، وعمـه منـير بـك (سـليمان نجيـب) يجلسـون فـى الصالـة . كمـا أن محـرم فـؤاد قـد سـار وسـط شـوارع تحتفـل بالفعل بـالعيد ، فرأينـا عـن غـير قصـد كافـة مظـاهر الاحتفاليـة وهـو يغنـى لحبيبتـه التـى خاصمتـه فـى فيلـم " لحـن السـعادة " لحلمـى رفلـة عـام ١٩٦٠ ويـردد : " وأنـت عنـى بعيـد. كـل يـوم يـاحبيبى .. كـل يـوم يـاحبيبى .. كـل يـوم بتـألم .. حتـى يـوم العيـد " . ومن الواضـح

أن المخرج قد استفاد من هذا اليوم ليؤلف موقفا ، وأغنية ، اذ ليس من السهل تأجيل تصوير الفيلم حتى يأتى العيد فعلا .

أما المواسم الدينية التى سبق أن ذكرناها ، فقد أختفت الإحتفالية بها تماما فى السينما المصرية ، لكن " شم النسيم " ظهر أيضا فى مشاهد عابرة ، فقد ذهب الزملاء فى احدى الشركات فى نزهة خلوية ، وفى " أميرة حبى أنا " لحسن الإمام عام ١٩٧٥، وقد تعمد الفيلم تصوير بهجة الناس على كلمات الأغنية دون أن يحس المتفرج أنه أمام خلفية لشم النسيم فعلا . وهناك فيلم يحمل اسم هذه المناسبة تم إنتاجه عام ١٩٥٢ من إخراج فيرنتشو . وهو فيلم ضاع فى أرشيف السينما المصرية . كتب السيناريو له كاتب أجنبى يسمى ب. زارنيللى . ومن تمثيل سميرة أحمد وحسن فايق ومحمود شكوكو. وتدور وقائعه يوم شم النسيم تتخلله قصص هزلية ، حول فتاة تحاول الإيقاع بين عروسين ، باعتبار ان تلك الفتاة تحب العريس ولكن مكيدتها لا تلبث أن تفشل .

وفى الجانب الآخر فان الموالد ، وهى ذات خلفية دينية بدرجات مختلفة قد كثر تواجدها فى السينما المصرية . ولا شك أن ارتباط الاحتفاليات بالمناسبات الدينية يعطى تأثيرا قويا نفسيا وعاطفيا لدى المشاهدين . وفى كتابه عن عروسة المولد لعبد الغنى النبوى الشامى ، يؤرخ على عجالة للموالد فى مصر ويقول : "من الثابت أن الخلفاء الراشدين لم يكونوا يحتفلون لا بمولد الرسول ولا بموالدهم أنفسهم ، " ثم يقول فى موضع آخر أنه فى الدولة الفاطمية ، حيث تأسست دولتهم فى بادىء الأمر فى المغرب، وأمتد سلطانهم على كثير من أمصار الدولة العباسية، فاستولوا على مصر والشام والحجاز واليمن وغيرها .

"ويصعب على الباحث تحديد أصل حفلات الفاطميين هذه فى مصر ، فهى لم تكن توجد فى تقاليد بلاطهم فى أفريقيا أو حتى فى بلاط مصر قبل مجيئهم إليها ، كما لم تقم هذه الأعياد فجأة أثناء حكمهم . وعلى الاحتمال أن ظهورها له علاقة وطيدة برسوم حفلات بلاط ورجال العصور الوسطى بصفة عامة . وعلى الرغم من وجود حفلات فى البلاط أيام الطولونيين والأخشيديين ، إلا أنها كانت محدودة لا تقاس بعظمة موالد الفاطميين وروعتها. ولكن من الواضح أن الحفلات والمهرجانات والأعياد كانت معروفة فى بيزنطة وفارس العربية . وكتاب الحفلات لقسطنطين سجل للحفلات البيزنطية والفرس لم تنقطع طوال حكمهم" .[1]

(١)عروسة المولد ، عبد الغنى النوى ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ١٩٧٧ .

وبصرف النظر عن هذه الشرعية للموالد ومدى حرمانيتها باعتبارها بدعة، فانها مرتبطة لدى الناس بمشاعر دينية عميقة ، فالناس تحس أنهم بالتقرب إلى أولياء الله الصالحين وأضرحتهم كأنهم يتقربون من الله سبحانه وتعالى ، وهذه وجهة نظر لها تفسير لدى البعض . ولسنا بصدد شرح هذه الظاهرة وتفنيد أسباب الوقوف ضدها . بلا شك أن مجموع الأفلام التى تعاملت مع الموالد الدينية يزيد عن كافة الأفلام التى ظهرت فيها شعائر المسلمين بالاحتفال بشهر رمضان والأعياد ثم بالمواسم الدينية . ولعل ذلك يرجع إلى عدة أسباب نوجز منها الآتى :

* المولد مناسبة مثالية لتجمع أكبر عدد من البشر ، جاءوا عن اختيارهم للمشاركة فى احتفالية لها جانبها الدينى والاجتماعى ، ولاشك أن وراء كل هذا العدد من البشر عشرات القصص ، منها قصص حب ، واختفاء أطفال ولصوصية . ويبدو ذلك واضحا فى المشاهد الأولى من فيلم " المولد " لسمير سيف عام ١٩٨٩ ، فهناك أم تذهب إلى المولد كى تتبرك بابنها أمام ضريح السيدة زينب ، باعتباره وحيدها الذى رزقت به بعد سنوات من الحرمان ، ووسط زحام الناس فى المولد يقوم النشال "على" بخطف الطفل بركات ويربيه مع أبنته أمارة ويدعى أنه ابنه ويغير اسمه ويعلمه النشل .

ومن الواضح أننا أمام ظاهرة غير دينية ، بل هو شكل اجتماعى يشكله الخارجون على القانون ، وحيث يجد النشالون فى الموالد فرصة ذهبية لتحقيق مكاسبهم، وقد نجح النشال هنا ليس فى نشل زبون ، بل فى سرقة طفل من أمه العجوز (أمينة رزق) ، والتى ظلت طوال أحداث الفيلم فى حالة لهفة وحزن على ابنها الذى أختفى ولديها أمل أن يعود مرة أخرى إليها .

ومثل فيلم " ليلة العيد " فإنه يكاد يتحدث عن العيد بمجرد الاسم ، فإننا لا نرى من المولد سوى ذلك المشهد القصير فى بداية الفيلم . وهو مشهد تم تصويره بين الاستوديو ومولد حقيقى ، وقد تكرر هذا الأمر فى اللقطات الأولى من فيلم "ليه ياهرم" لعمر عبد العزيز ١٩٩٣ . حيث نرى وقائع مولد السيدة زينب فى خلفية اثنين من الأحباء ، جالسين فى مقهى ، يطل مباشرة من أعلى على ميدان السيدة المزدحم . وكما نرى فان وقائع الفيلم ، التى تصور أن أجانب جاءوا لهدم الهرم باعتباره أنه تم اكتشاف

بترول من أسفله ، وزمن تصوير الفيلم قد توافقا مع عقد المولد الذى يتم فى بداية شهر يناير فى السنوات الأخيرة حسب التقويم الميلادى ، فقام المخرج عمر عبد العزيز بتصوير بطلى الفيلم محمد منير ورانيا فريد شوقى فى تلك المقهى بالإضافة إلى بعض وقائع المولد مثل الدراويش والراقصين والأراجيح . وليس فى هذا المشهد بالمرة ما يوحى بقيمة المولد دينيا ، ولكن بمثابة تجمع بشرى لأناس جاءوا من أجل الابتهاج وقضاء بعض الوقت السعيد ، وقد سبق لمثل هذا المشهد أن تم فى منتصف أحداث فيلم "آه يا بلد آه" لحسين كمال ١٩٨٦ ، حيث يذهب عم أيوب إلى مولد السيد البدوى ، وهناك يبيع الأدوية المغشوشة للبسطاء .

* كما أن المولد مناسبة مثالية لتجمع أكبر عدد من الغوازى والراقصين وصناع البهجة لدى الرواد . هؤلاء الذين يأتى الناس من أجل رؤيتهم يغنون ويرقصون ، وقد صور حسين فوزى جانبا من هؤلاء فى فيلمه "تمر حنة" عام ١٩٥٨ وهؤلاء الغوازى يتنقلون بين الموالد دون أن يكون لدى أى منهم شعور دينى بهيبة هذه المناسبات ، بل العكس ، فإن الكثيرين منهم يفقدون هذه الموالد ما تتسم به من هيبة دينية ويفعلون ما يتعارض بالفعل مع الدين . وقد روى لنا حسين فوزى كيف أن الغازية تحاول هدم أسرة تحمل عوامل فنائها فى داخلها ، ولغة المال تسيطر أساسا على هؤلاء الغوازى صناع الموالد .

و " تمر حنة " هنا تفعل كل ما هو هادم للمجتمع . فهى إمرأة تطمح للمال، وللمكانة الاجتماعية الأعلى مقابل ما تملكه من جمال لا أكثر . ورغم أنها مخطوبة لحسن، فانها تتركه وتذهب إلى حيث يقيم ابن الأثرياء أحمد . وهى تكون سببا فى الشجار بين رجلين يملكان من الفتوة والقوة ما يدفعهما إلى التناحر . بل أن معسكر الغوازى يتحطم فى إحدى هذه المعارك . ويدخل حسن السجن وتذهب تمر حنة إلى قصر أحمد ، فتكون حاجزا بينه وبين خطيبته ، وتكذب على أبيه الذى يغرم بها ، وترقص فى الحفل وتكون رمزا للشرور المتولدة من المجتمع الذى تنتمى إليه حسبما تروى الأغنية فى الفيلم، ويكون نصيبها فى النهاية طعنة غير قاتلة على يدىّ حسن الذى خرج من السجن لاستعادتها ، والانتقام منها . ورغم أن هذه المجموعة من الغوازى وصناع الموالد يتواجدون حول الأضرحة ومقام الأولياء ، فان الفيلم هنا لم يقترب قط

من أى من هـذه الشخصيات ذوات الرمـوز الدينيـة ، بـل أننـا رأينـا المولـد مكانـا خصبًـا للصوص الموالـد والخارجين على القـانون .

وقد رأينا مولداً آخر من أقـدم الموالـد فـى السـينما فـى فيلـم " العزيمـة " ولعلـه أشهرها ، وهـو يتضمـن كـل الرموز الموجودة فيـه ، وينسلخ مـن معناه الدينـى لـدى النـاس وإذا طالعنـا السيناريو المنشـور لهـذا الفيلـم رأينـا هـذه المفـردات واضحـة ، فحسـب أحـد المشاهد الأخيرة فى الفيلـم نـرى " الحارة " فى ليلـة المولـد مـن وجهـة نظـر فاطمـة وقـد نصبـت فيهـا ملاهـى الرقـص وملاهـى للبهلوانـات والمصـارعين . وأقيمـت فيهـا المراجيـح والعرائس والأطعمـة ثـم نرى فى "بان" الزينـات والأعـلام والأنـوار . وفـى هـذه الأجـواء ستدور المعركـة الفاصلـة من أجل استرداد فاطمـة وعودتها إلى زوجهـا محمـد .

وفى فيلـم " قنديل أم هاشـم " عـاد للمولـد شـكله العقـائدى ، فالنـاس تتجمـع فـى داخـل صحن مسجد السيدة زينب من أجل إقامـة الحضـرة ، ويجتمعون خارجها مـن أجـل غحياء ليلـة مولدها . وفى هـذه الليلـة مـن المولـد فإن الدكتـور إسمـاعيل يشعر بمدى التنـاقض بين مـا ينادى بـه الدين ، ومـا يؤمـن بـه النـاس ، ولـذا فهـو فى مواجهـة حقيقيـة مـع النـاس وخاصـة خـادم المقـام الـذى يستفيد مـن كـل هـذه الجمـوع مـن النـاس . وفـى فيلـم "بنـات الليـل" لحسن الإمـام ١٩٥٥ ، تقـوم الراقصـة (هنـد رسـتم) بزيـارة بيـت حبيبهـا حسـين (كمـال الشناوى) المطل علـى مسجد السـيدة زينـب ، وفـى المنـز ل يـروح الأب يحـدث الرقصـة باعتبار أنهـا ابنـة لرجـل ورع ، وأنهـا هديـة لابنـه دون أن يعرف حقيقتهـا ، وكذلـك تمتـدح الأم (فـردوس محمـد) سـلوكها ، وأخلاقهـا الحميـدة ، ويصحـب الأبـوان الفتـاة إلى النـافذة لمشاهدة وقـائع المولـد وكيـف تقـام الحضـرة ، ويكـون ذلـك المشـهد بمثابـة حافـة خلاص للفتاة التى تحس أنهـا لا تليق كراقصـة أن تتزوج مـن ابـن هـذه الأسـرة .

* تظهـر الموالـد دائمـا فى الأحيـاء الشـعبية ، أو فلنقـل داخـل الأركـان القديمـة مـن المدينـة . والغريب أن أكـثر موالـد السـينما قـد ارتبطـت فـى المقـام الأول بالسـيدة زينـب وسـيدنا الحسين أكثر من بقيـة الموالـد الأخرى الموجـودة فـى أنحـاء الجمهوريـة . وإذا كـان فيلمـا " اللـص " لسعد عرفه ١٩٩٠ و " آه يـا بلـد آه " لحسـين كمـال ١٩٨٦ قـد ذهبـا إلى مولـد السيد البدوى فـان المولـد الأكبر فى فيلـم " أيـام الرعـب " لسـعيد مـرزوق عـام

١٩٨٨ يتم فى منطقة الحسين التى أوى إليها خبير الآثار محروس فياض . الذى تطارده مخاوف الثأر . ويعيش هذا الشاب فى منطقة مليئة بالحس الدينى . والشعائر الاجتماعية الدينية ، فجاره رجل ورع هو الحاج عبد الرحيم . ويرتبط محروس عاطفيا بابنة هذا الحاج ويخطبها ، ويحاول الرجل التقى أن يزرع فى قلب الشاب الطمأنينة مقابل الخوف الموجود بداخله ، وهو فى حالة انتظار للرجل القادم من الصعيد ويسعى لأخذ الثأر منه. وقد اختار المخرج أن تتم المواجهة النهائية بين محروس والقاتل فى أثناء شعائر مولد سيدنا الحسين . فوسط الخوف الذى يملأ قلبه ، فان محروس يجرى مذعورا وسط المجذوبين ، ويصل إلى حالة من الهيستريا حيث يجرى حافى القدمين ويصرخ وسط الناس ويخطب فى الجموع خطبة غير محددة الكلمات ، ويجرى حتى يصل إلى جزار فى وسط السوق . فيغافله ويسرق منه الساطور ، ويندفع مرة أخرى وسط الزحام ضمن الابتهالات والمواكب الدينية ويهتف فى الجموع التى تبدو منغمسة وسط شعائرها داخل ضريح المسجد "عويضة وصل الحسين يا ناس .." ثم يجد نفسه وجها لوجه أمام خصمه الذى يسدد إليه الرصاص القاتل . أما هو فيحرك ساطوره من حلاوة الروح، ويهوى به على جمجمة عويضة ويقتل كل منهما الآخر" .

وقد رأينا فى هذا الفيلم كافة شعائر الموالد الدينية مثل الحضرة ، والجموع التى تهتف بالأدعية الخاصة بها ، والرايات التى يرفعها المتصوفون فى مثل هذه الاحتفالات، وقد بدا كل شخص منغمسا حسب منظور الفيلم داخل نفسه ، فالغارق وسط ابتهالاته لم يسمع قط صرخات محروس ولم ينتبه إلى الساطور والدم والجثث الساقطة فوق الأرض .

وكان سعيد مرزوق قد قدم حضرة دينية أخرى فى فيلمه " انقاذ ما يمكن إنقاذه " ١٩٨٥ ينظمها عبد الشافى (حسن مصطفى) الذى يرمز إلى المواطن المتدين وسط مجموع من النماذج التى عرضها الفيلم ، وتقيم فى قصر أثرى قديم يملكه نبيل حافظ (حسين فهمى) ابن البشاوات الذى هاجر عن مصر من ثمانية عشر عاما بعد أن فرضت ثورة يوليو الحراسة على ممتلكاته .

ولسنا هنا أمام مولد بمعناه المألوف ، لكن سعيد مرزوق الذى صور بعض جوانب الحضرة فى فيلمه السابق الذكر فانه فى " انقاذ ما يمكن انقاذه " أكسبها معنى

دينيا ، فعبد الشافى هنا نموذج للخير ، فهو يؤدى دور المنبه إلى الشر الذى يحوط بالقصر من خلال مكبر الصوت وهو يمثل الرعاية الدينية لجيل جديد من الأطفال .

وعندما يقيم عبد الشافى الحضرة (حلقة الذكر) ، فانه يحاول اقناع ووريث القصر نبيل لحضورها ، ويذكره انه هو الذى رباه عندما كان صغيرا ، وينصاع إليه الوريث فهو يرى من حوله أن الجميع فاسد ويقتنع فى النهاية أن النهاية تجىء فى الحل الدينى بالتطهير النفسى حيث يرى أن العنف فى التخلص من النماذج الفاسدة التى دخلت القصر لابد ان يكون هو الفيصل ، وعبد الشافى (ولاسمه هنا رمز معنوى) يردد دائما الآيات القرآنية فى حواره مع الآخرين .

ولسنا هنا بصدد تحليل الفيلم سينمائيا ، ولكن من الواضح أن هذا الرجل هو الرمز الروحى الذى قام بحراسة القصر طوال غياب أصحابه . وكأن المخرج يود أن يعطى المتفرج الايحاء بأن هذا القصر هو مصر التى قيدت حركته سنوات ، طويلة فغزته قوى من كافة القيادات المدنية والدينية وترعرعت حتى جاء وقت لظهورها فجأة كى تتصارع فيما بينها .

وهناك حلقة ذكر أخرى فى مقام التلاوى فى جزيرة الوراق فى فيلم " للحب قصة أخيرة " لرأفت الميهى ١٩٨٦ تعد مجالا خصبا لكافة المؤمنين بهذا الشيخ المزعوم. ويقول مجدى الطيب فى نشرة نادى السينما حول هذا الفيلم عن مولد الشيخ التلاوى : "ومع رسوخ المعتقدات الساذجة لدى الاهالى وإيمانهم الشديد بالأوهام تنطلق الزغاريد مع عودة التلاوى شيخ القرية المزعوم ، ورغم أنهم لا يعلمون صنعته الحقيقية إلا أنه لايهم أيا منهم أن يتعرف على الحقيقة الغائبة أو يبحث عنها . وحتى عندما يحدثهم الطبيب عن حقيقة التلاوى (الناس كلها عارفة ان التلاوى كداب وان اللى حواليه دول مش شيوخ اسلام .. دول شيوخ منصر ، الاسلام برىء منهم ..) رغم ذلك فلا أحد يصدقه ، بل يحلو لهم الحياة فى الوهم مادام يبعدهم عن الواقع الأليم بمنغصاته ، المريرة [1] ويحاول الأستاذ عبد الله أيضا أن يتحرى عن حقيقة التلاوى بشكل أكثر عمقا عندما يقدم تصوره قائلا :

---

(١) للحب قصة أخيرة ، مجى الطيب ، نشرة نادى السينما القاهرة ، ١٩٨٦ .

" التـلاوى كـان شـيخ منصـر ولمـا مـات دفنـوه أصحابـه هنـا وسـلموا نفسـهم للحكومـة ، فلمـا جـه العمـار للمنطقـة وجـدوه مدفـون فـافتكروه ولى. تفتكـر ربنـا ينسـخ روحـه ليـه ؟ نـاقصين حراميـة فـى البلـد ؟ "

وتضيـع الكلمـات مـع تملـك الوهـم مـن العقـول والاعتقـادات القويـة فـى كرامـات التـلاوى .



الچنتـــــــل



ايـــام الـرعـــــب

الفصل الخامس عشر

المسلمون والأقبـــاط
فى
السينمـــا المصـــرية

فى الكثير من الأفلام المصرية ، ظهر الأقباط بمثابة طائفة من طوائف الشعب ، لهم ما للمسلمين من نفس الحقوق والواجبات الاجتماعية ، وقد اشتراك هؤلاء الأقباط فى الحروب ، والأحداث الكبرى التى شهدتها مصر فى العصور المختلفة خاصة فى القرن العشرين إلى جانب أقرانهم المسلمين .

وعندما وجدت نفسى بصدد إعداد هذه الدراسة عن الدين فى السينما المصرية، اتسعت الآفاق فجأة أمامى ، بين الكتابة عن الأقباط فى السينما ، وبين الكتابة عن العلاقة بين الأقباط والمسلمين فى هذه السينما. وقد تشعبت هذه الأفاق أمام الباحث لدرجة يمكن منها تأليف كتاب منفصل ، لم يقم أحد بتقديمه من قبل ، وقد بدا هذا فى إعلان عثرت عليه فى مصادر معلوماتى ، عن أفلام قام حلمى رفله بإنتاجها فى بداية الستينيات ، ولاحظت أن كثيراً من الأقباط قاموا بإنتاج أفلام من طراز " رابعة العدوية " و " وا إسلاماه " ، فضلا عن أفلام تاريخية تمجد العرب فى عصور ازدهارهم .

وسرعان ما تفتحت أمام عيني صورة كتاب يتناول دور الأقباط في صناعة السينما المصرية ، يتضمن المخرجين والمنتجين ، والممثلين الذين عملوا على ازدهار هذه السينما ، وأيضا المؤسسات القبطية ، مثل المركز الكاثوليكي ، الذي يضم أكبر أرشيف منظم لهذه السينما ، والذي أشرف على تأسيسه باحث دؤب هو فريد المزاوي، والمراجع الموجودة في هذا المركز باللغتين العربية والفرنسية ، لا تتوفر في المؤسسات الرسمية لوزارة الثقافة التي أساس وظيفتها هو تدبير مثل هذه المعرفة عن السينما .

وقد تم إرجاء هذا البحث ، كي نتوقف عند المسيحية كدين في السينما المصرية، بالنظر إلى النص السينمائي الذي يشاهده الناس على الشاشة ، أي الحكايات التي يراها المتفرجون ، ووجدنا أن هذا الأمر في حد ذاته ينقسم إلى عدة أقسام . فالقصص السينمائية مليئة بالشخصيات القبطية ، موجودة في الحكايات مثل وجودها في الحياة، تتباين قصصهم مع أنفسهم ، وأيضا مع المسلمين ، مثلما هي قائمة في أي مجتمع . وهم في تلك الحالات مواطنون عاديون ، لكن سرعان ما تتدخل مسألة الدين إذا حدث ما يبين هذا الفارق بين الطرفين ، مثل أن تتولد قصة حب بين طرفين ، ينتج عنها تغيير مصائر أشخاص كثيرين من الأطراف .

وسرعان ما وجد الباحث نفسه أمام بحر خضم من المعلومات عن هذا الموضوع، فقد أظهرت السينما هذا الموضوع في عدة زوايا : الأولى منها تتحدث عن قصص حب يائسة بين المسلمين والمسيحيين ، كأن تحب فتاة مسيحية شابا مسلما ، وتصبح الديانة عائقا ضد اقتران الاثنين ، أو استمرار العلاقة بشكل سوى .

أما الزاوية الثانية فتتمثل في تصوير قصص الحب التي نراها في الأفلام بين المسيحيين أنفسهم ، مثلما حدث في أفلام من طراز " البوسطجي " و "شفيقة القبطية" و " ضحك ولعب وجد وحب " . و " الناصر صلاح الدين " و " الراهبة " . وفي هذه الحالات ، فان الدين لا يبدو بارزا قدر الطائفية ، فلا يمثل الدين أي عائق في اقتران الحبيبين ، وكأنما هي قصة عادية ، لكن العواقب التي نراها واقفة أمام استمرار هذه العلاقة تتمثل في أي عراقيل ومتاعب تعترض أي عاشقين في أي فيلم ، ليست فيه

إشارة إلى ديانة البطلين ، مثل وجود طرف ثالث من نفس الدين مثلما حدث فى فيلم "الراهبة " لحسن الإمام و " شفيقة القبطية " لنفس المخرج ، ومثل العادات الاجتماعية فى فيلم " البوسطجى " .

وسوف نفرد حديثنا هنا فى البداية حول الأفلام التى تحدثت عن علاقات حب مستحيلة بسبب الدين بين طرفين ، وخاصة تلك الأفلام التى تحدثت بشكل مباشر عن هذه القصص ، والواقع أن هناك أفلاما كثيرة ناقشت ذلك الموضوع بشكل مباشر، والبعض الآخر تعرض لها بشكل عابر .

وقد اتضحت هذه العلاقة بشكل أكثر بلورة فى أفلام من طراز "الشيخ حسن" لحسين صدقى عام ١٩٥٤ ، و " لقاء هناك " لأحمد ضياء الدين ١٩٧٥ .

وبالنظر إلى هذه الأفلام سنجد أن هناك مجموعة من السمات تجمع فيما بينها منها :

* أغلب هذه الأفلام تقوم أساسا على أساس أن الفتاة قبطية ، وأن الحبيب مسلم. ولعل ذلك يرجع فى المقام الأول إلى حساسية العلاقة ومسألة الإنجاب ، إذا حدث زواج بين الطرفين ، فحسب الشريعة فانه يمكن للرجل المسلم أن يتزوج من امرأة من غير دينه ، وأن تبقى هى على ديانتها ، وذلك كى يكون الأبناء مسلمين ولكن يجب ألا يحدث العكس . وقد راعت الأفلام التى رأيناها هذه النقطة . فكان الحبيب دائما هو الرجل . هو الشيخ حسن طالب الأزهر الذى يحب الفتاة القبطية لويزا ، وهو عباس فى " لقاء هناك " .

ولم تحاول السينما المصرية أن تزج نفسها ، مثلما حدث مع التليفزيون المصرى فى بداية عام ١٩٩٦ ، بأن تجعل هؤلاء الفتيات العاشقات يتركن أديانهن ، وكأن السينما بذلك تدعو إلى أن يترك كل من هو غير مسلم ديانته ليصير مسلما . وهو ليس دور السينما بالمرة، ولعله لهذا السبب ، فإننا لم نر فى القصص السينمائية المصرية مسيحيا يحب فتاة مسلمة ، ويترك دينه من أجلها .

* كما أن أغلب هذه القصص قد انتهى بعدم الاقتران بين الطرفين ففى " لقاء هناك " أذعن كل من الشابين لضغوط الأسرة ، فتزوج عباس من ابنة

عمه ليلى (زبيدة ثروت) ، وعملت إيفون (سهير رمزى) موظفة ، ثم اختارت دخول الدير كأنها لا تود أن تهب نفسها لرجل آخر ، بينما قبل عباس بالأمر الواقع حيث تزوج ابنة عمه وأنجب منها الأبناء .

وفى " الشيخ حسن " تزوجت لويزا (هدى سلطان) من طالب الأزهر رغم إرادة أهلها، ولذا فان أسرة الشيخ حسن (حسين صدقى) تتنكر لهذا الزواج ، ويحاولون الضغط عليه ليطلقها فيرفض . وتبعا لاستعطاف الأم ، حتى لا يتحطم كيان الأسرة القبطية فان حسن يقوم بتطليق زوجته . ويمنعه والدها من رؤيتها هي وابنه ، فتموت لويزا من شدة الحزن ، وتوصى القسم بتسليم الابن لأبيها المسلم ، وأن تسلم جثتها لزوجها ليدفنها .

والجدير بالذكر أن هذا الفيلم قد تعرض لمتاعب عديدة ، فمنع عرضه عند إنتاجه عام ١٩٥١ ، ويقال أن البعض أشعل دار السينما عند عرضه الأول ، وحسب إعلان منشور فى مجلة "أهل الفن" -٤ أكتوبر ١٩٥٤- فإن حفل الافتتاح سيتم تحت رعاية الرئيس جمال عبد الناصر ، يخصص إيرادها للمؤتمر الإسلامى ، وذلك فى إطار إشارة فى أعلى الإعلان "اليوم يتحقق مبدأ الفن فى خدمة الإسلام" .

وكما لاحظنا ، فان العاشق فى أغلب هذه الأفلام طالب ، لا يستطيع الزواج من حبيبته لأسباب اقتصادية ، وخاصة عباس الذى لا يمكنه الاقتران بايفون لحاجته المادية لأبيه التاجر. ولذا فانه محكوم على الحب فى كل هذه القصص بالفشل ، تبعا للضغوط الاجتماعية ، وذلك بعكس أحداث الواقع ، فكم نعرف فى دوائرنا الاجتماعية أشخاصا يعيشون مثل هذه الحياة بأقل قدر من المتاعب ، ربما أقل مما تصوره السينما .

* أغلب هذه القصص السينمائية مستوحى من نصوص أدبية مصرية ، كتبها أدباء يؤمنون بحرية العقيدة " لكم دينكم ولىّ دين " كما قدمها سينمائيون مسلمون أبدوا حماسا للتعامل مع طوائف الشعب وحدة واحدة . من هؤلاء الأدباء نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس ، وثروت أباظة . ومن بين السينمائيين هناك حسن الإمام، ورأفت الميهى ، وأحمد ضياء الدين ، وحسين صدقى . هذا بالنسبة للأفلام التى تحدثت عن علاقات الحب بين أقباط ومسلمين ، أما بالنسبة لقصص الحب بين بنات وصبيان أقباط، فسوف نفرد لها حديث منفصل ، ولكننا لن نراها تخرج كثيرا عن هذا الإطار .

وقد تغيرت بعض النهايات والتفصيلات بين الروايات والأفلام ، وعلى سبيل المثال فان ماجي في " النظارة السوداء " مسيحية من أصل لبناني ، ودائما تضع الصليب على صدرها ، دون أن تدرى أبعاد ما يرمز إليه . وقد تجاهل الفيلم الذى أخرجه حسام الدين مصطفى ، وأعد له السيناريو لوسيان لامبير هذه العلاقة تماما ، ولم تحدد الهوية الدينية لفتاة عابثة ، باعتبار أن هذا النموذج يمكن أن تجده في أى مكان . أما مصير إيفون فى " لقاء هناك " . فكما أشرنا فهو مختلف عن الرواية فى الفيلم . وأعتقد أن كاتب السيناريو قد رجع فى ذلك إلى نهاية فيلم " المعجزة " المأخوذ عن " أنشودة برناديت " الذى رآه الناس فى نهاية الخمسينات. ومن المعروف أن الكثيرات من النساء في السينما يذهبن إلى الدير عقب فشلهن في الحب ، ولكن هذه الظاهرة غير موجودة بنفس الكثافة في المجتمع المصرى .

* قد يرجع ذلك إلى ارتباط هذه الظاهرة سينمائيا بالمرحلة الرومانسية التى ازدهرت فى الخمسينات ، ثم فى الستينات ، فغالبا ما ترتبط الرومانسية بالتضحية من أجل الحبيب ، أو بفقدان هذا الحبيب فى ظروف درامية مؤلمة ، وهذان العاشقان البريئان، يجدان نفسيهما يصطدمان بعقبات اجتماعية تحول تماما دون اقترانهما، فيحطمان حبهما بأى شكل عند أعتاب معبد التقاليد الاجتماعية . وفى السينما المصرية لم يرتبط هذا فقط بالحاجز الدينى بل أيضا بالحاجز الاجتماعى . مثل العلاقة بين حبيبين أحدهما من عائلة ثرية ذات حسب ونسب ، والثانى فقير معدم . وقد عزفت السينما على هذا الموضوع لسنوات طويلة فى أفلام عديدة ، ولعل أبرز الأمثلة تلك المجموعة المتلاحقة المأخوذة عن " غادة الكاميليا " ، فعلى الحبيبة أن تضحى بحبيبها لأنها من عائلة فقيرة ، وأيضا لماضيها المشين ، أما هو ابن الأصول فعليه أن يتزوج من امرأة من نفس طبقته الاجتماعية ، وهذا الحاجز الاقتصادى والاجتماعى ينضم إليه فى أفلام أخرى الحاجز الدينى . وهو مرتبط فى المقام الأول بالمجتمع ، فلاشك أن الأبوين فى فيلم "الشيخ حسن" يواجهان ضغطا اجتماعيا ، كل من الطائفة التى يمثلها ، ضد هذا الزواج الذى حدث بين طالب أزهرى ، وبين لويزا . وقد رأينا الشيخ حسن قد أمتثل للطلاق بناء على رغبة والد زوجته ، بينما عجز الأب نفسه أن يثنى ابنه عن استكمال هذا الزواج واستمراره .

ولـذا .. فانـه فـي الأفـلام التـى قـامت فيهـا علاقـات حـب بـين مسـلمين وقبطيـات ، لم تكـن هنـاك أى حاجـة لوجـود حـاجز اقتصـادى ، واجتمـاعى بـين الحبيبـين ، بـل يكفـى الحـاجز الدينـى ، ففـى الأفـلام التـى نحـن بصـدد تخصيصهـا بـالحديث ، هنـاك علاقـة جـيرة بـين الطرفـين. بمعنـى أنهـم يعيشـون فـى نفـس الحـى ، بـل فـى نفس الحـارة ، وبالتـالى فهمـا يتمتعـان بنفـس المسـتوى الاجتمـاعى ، وأن الفـارق فـى هـذه الحالـة ضئيـل للغايـة . ففـى " الشـيخ حسـن " نـرى الأسـرتين متجـاورتين فـى السـكن ، تنمـو بـين الأطـراف صداقـة ، وعلاقـات حميمـة ، لكـن هـذا الـزواج الـذى تم بـين الفتـى وحبيبتـه ، ينبـه أعضـاء الطرفـين معـا أن هنـاك حاجزا قويا ، ومن هنـا تـأتى الدراما التى تفرض نفسها على الحدث .

وفـى " لقـاء هنـاك " عـادت العلاقـة لتـأخذ شـكلا رومانسـيا . فهـذا الحـب موجـود بـين الاثنـين منـذ الطفولـة ، كمـا أنهمـا يسـكنان نفـس الحـارة ، وتتقـدم بهمـا السـنون ، فـيزداد الحـب ، حتـى يصـير طالبـا ، يصطـدم حبهمـا بعقبـات المـوروث الدينـى ، وكمـا أشـرنا ، فليـس هنـاك فارقـا اجتماعيـا يذكـر بـين الأسـرتين . وقـد وضـع الفيلـم بـين العاشـقين عائقـا رومانسـيا هـو شـخصية ابنـة العـم ليلـى (أدت الـدور زبيـدة ثـروت) ، فهـى فتـاة عاقلـة ، وجميلـة، وتنـاقش عبـاس فـى أفكـاره ومعتقداتـه .

والعقبـة التـى يصورهـا الفيلـم ليسـت الديـن وحـده ، ولكنهـا أيضـا حاجتـه للمـال كـى يـتزوج ممـن يحـب ، فالحبيبـة إيفـون تـترك بيتهـا مـن أجـل حبيبهـا ، إلا أن أسـرة خالتهـا لا ترحـب بهـا لموقفهـا الاجتمـاعى ، فتلجـأ إلى عبـاس للاقـتران بـه، لكنـه يؤجـل الفكـرة إلى حـين تخرجـه ، وسـوف نـراه فيمـا بعـد قـد تـزوج مـن ابنـة عمـه ، أمـا إيفـون فلـم تجـد أمامهـا سـوى أن تدخـل الديـر .

* فـى هـذه الأفـلام ، كـان المنطـق أن الحـب بـين البشـر لا يعـرف أى عـائق ، وأن العلاقـات الإنسـانية كثيرا مـا تـبرز بـين النـاس مـن خـلال منطـق الآيـة القرآنيـة الكريمـة " لكـم دينكـم ولىّ ديـن " وإذا كـان رسـول الله صلـى الله عليـه وسـلم قـد أقـترن بماريـا القبطيـة، وأنجبـت منـه وليدهـا إبراهيـم ، فـان المجتمـع فـى الأفـلام المصريـة لم يعـترف بسـهولة بهـذا الحـب المتنـامى بـين أقبـاط ومسـلمين ، وهـى خطيئـة مجتمـع ، يحـول مثـل هـذه العلاقـات إلى مـادة للثرثـرة فـى الاجتماعـات المختلفـة ، ومـن هنـا ، فـان العـائلات التـى ينتمـى إليهـا العاشـقين

تتعرض لما يسمى بالقيل والقال من حولها ، رغم أن العاشقين فى أغلب هذه الأفلام لم يرتكبا أى موبقات ، وتأخذ العلاقة شكلها الرومانسى أو الشرعى . فلا خطيئة بين الطرفين ولا زلة ، بل أن الشيخ حسن يتزوج على السنة من لويزا ، ومع هذا فان المتاعب تحوط الاثنين .

* ولذا فانه محكوم على مثل هذا الحب بالفشل ، مثل الحب الذى يجمع بين أى عاشقين ، لا يقف الأبوان فقط ضده بل المجتمع . وتنظر هذه الأفلام إلى العلاقات الاجتماعية باعتبارها القيد الذى يعوق هذا الحب ، بينما يسمح الدين نفسه بذلك دون أى عائق .

ومثلما ماتت " غادة الكاميليا " ، ماتت لويزا بين يدى القس ، وهى تطلب منه أن يسلم ابنتها إلى الشيخ حسن ، وأن يقوم زوجها بدفنها بمعرفته . وعقب وفاة لويزا، يحس أفراد الأسرتين بمدى الظلم الفاحش الذى أرتكبه كل منها ، وسرعان ما يمثل أمام العين موضوع الصراع بين عائلتين فى " روميو وجولييت " ، وكأن موت لويزا هنا هو الرباط القوى الذى سيكون بين الأسرتين ، ويبدو هذا الرباط من خلال الابنة التى ستتم تربيتها بين العائلتين القبطية والمسلمة لكل طرف منهما الحق فى امتلاكها .

وفى هذه الأفلام يبدو الحاجز الاجتماعى الطائفى هو العزول الأكبر ، أى أننا هنا أمام أفلام اجتماعية تتعدد فيها المستويات الدرامية . ولا تبدو فيها الشخصيات الرئيسية منفصلة عن الكيان الاجتماعى أسوة بالكثير من الأفلام العربية .

ويمكن اعتبار فيلم " لقاء هناك " هو النموذج الأكمل الذى يجمع بين كافة السمات العامة لهذا النوع من الأفلام ، فهو مأخوذ عن نص أدبى ، كما أن جميع العاملين به من المسلمين ، حتى لا يشوب مثل هذا الفيلم قولا أن طائفة الأقباط تصنع فيلما لمناصرتها . كما أننا أمام فيلم رومانسى يقوم على قصة حب بين إيفون (سهير رمزى) وجارها عباس (نور الشريف) منذ الصغر ، فى حى شعبى ، وفى هذا المجتمع يزداد الاحتكاك بين الناس كما يزداد القيل والقال عند أول احتكاك من هذا النوع من العلاقات . ولذا فان الأب (محمد السبع) تاجر ، على الأقل كما جاء فى النص الأدبى، يتعامل بالبيع والشراء مع الناس ، وكذلك مرقص (أحمد الجزيرى) والد إيفون .

والفيلم كما جاء على لسان عبد المنعم سعد ، فى كتابه عن السينما المصرية فى موسم (الكتاب التاسع) ، يطرح عدة قضايا اجتماعية هامة هى :

* قضية العلم والإيمان وصراع الإنسان حول إيمانه وقيمه وحضارته العلمية .
* قضية الفلسفة باعتبارها أساسا للوصول إلى الحقيقة وصراع الأفكار من خلال حرية التفكير .
* التربية الدينية فى الأسرة باعتبارها إحدى مصادر مكونات شخصية الفرد .
* قضية الحرية من خلال ممارستها بما لا يتعارض مع قيم المجتمع من دين وعادات. (١)

ويحاول الفيلم أن يمزج بين موقف عباس كطالب جامعى ، يمر بمرحلة الشك الدينى ، وهو شك مرتبط بالتفكير العلمى لدى الشاب دارس الهندسة ، وليس فقط نابعا لثقافته ، وقراءاته فى كتب التاريخ ، والفلسفة . وقد تناولنا آراءه المليئة بالشك فى فصل آخر لكن ليست هناك علاقة بين أفكار عباس هذه وبين حبه لفتاة مسيحية، فتصور الفيلم عائلة مرقص القبطية باعتبارها عائلة مصرية متدينة تحترم شعائر دينها وتمارسها ، ويبدو هذا واضحا فى رفض الأسرة كاملة بل والعائلة، ويتضح فى موقف الخالة حين لا ترحب بوجود إيفون ببيتها عندما تلجأ الفتاة إليها .

كما أن أسرة عباس نفسها متدينة ، بل أن الفيلم يحرص على تصوير هذا التدين بشكل معتدل ، دون أى تشدد نراه فى آباء آخرين . فالأب يحرص على تربية ابنه دينيا ، ويعمل على تحفيظه القرآن الكريم منذ صغره وأن يؤدى الصلاة فى مواعيدها ، وهو يطلبه معه كلما حان موعد أحد الفرائض ، وليس فى هذا أى تشدد أو تطرف ، والأب لا يفعل ذلك بنفس القسوة التى رأيناها فى فيلم " الملائكة لا تسكن الأرض " لسعد عرفه . ومع هذا فان الطفل عباس لا يقبل هذه الأمور التى يفرضها أبوه عليه بسهولة .

وليس هناك سبب مباشر بين معاملة الأب وبين لجوء الابن إلى حب فتاة مسيحية، فكما أشرنا فان وجود إيفون فى عائلة متدينة قد يشكل عقبة نحو هذا الحب ، لكن فى الكثير من الأحيان ، فان الحب لا يعرف الجنس ، ولا العنصر ، والدين ، كفاصل بين البشر ، والسبب الأساسى للحب هنا ، أن العلاقة منذ الطفولة تعد بمثابة أمر طبيعى بين إيفون وعباس الذى يجد تناقضا بين رؤيته العلمية لما يدور من حوله ، وبين ما هو مرغم عليه ، ولذا فانه فى النص الأدبى يهرب من أداء فريضة الجمعة ويكون ذلك سببا للمواجهة بين الطرفين .

---

(١) السينما المصرية فى موسم ، عبد المنعم سعد ، الكتاب التاسع ، القاهرة .

وقد وسع النص السينمائى من الدائرة الاجتماعية حول عباس ، فابنة عمه ليلى فتاة مسلمة مؤمنة . وهى تدخل معه فى نقاش دائم حول الدين . تحاول أن تشده إليها وإلى أفكارها . ولكن من الواضح أن عباس لم يتغير بسهولة بل أنه مبرمج على ألاّ يتغير. وعائلة ليلى هى نموذج الأسرة المصرية المعتدلة التدين ترفض بشدة أفكار عباس ، وينظر أفرادها إليه باعتبار إن ا لله يهدى من يشاء أو أن هداية ما سوف تأتى حتما .

كما أن هناك طرفا آخر فى حياة عباس يمكن من خلاله النظر إلى الأشياء ، وهو الصديق شعبان الذى جسده الممثل سيف ا لله مختار . فهو يعيش فى حياة اجتماعية مقتدرة عن حياة عباس . وهو شخص منقسم داخل نفسه ، فرغم علاقته براقصة، وحياته المليئة بالنزوات ، فهو لا يتوقف عن ممارسة الشعائر الدينية ، فيذهب إلى الصلاة. ولكن هذا لا يمنعه أن يتردد على الكباريهات . بل ويجذب عباس للذهاب معه . لكن هذا الأخير لا يتقبل هذا العالم بسهولة .

وليس هناك تبرير فى الرواية والفيلم أن يهجر عباس حبيبته إيفون ، إلا أنه غير قادر على ذلك ماديا باعتباره طالب ، ولذا فانه فى لحظة مواجهة مع الأسرة ، تهجر إيفون منزلها وتلجأ إلى حبيبها الذى يبدو سلبيا للغاية . وفى رأينا أنه لو كان مثقفا حقيقيا ، أو لو كان صاحب موقف ، لدافع عن حبه إلى النهاية ، لكنه يقابل حبيبته بسلبية ، تدفعها إلى اللجوء لأسرة خالتها ، ثم بعد ذلك تقرر أن تدخل الدير . وكما أشرنا فإنها فى الرواية تعود إلى أسرتها التى تتعامل مع كل هذه التجربة الاجتماعية بأنها مجرد نزوة عابرة لفتاة مراهقة .

وكما أشرنا فان الفيلم يقدم أبطاله من الشباب ، غير القادرين على اتخاذ قرار يحدد مصائرهم . ولذا فهم فاقدو الأهلية . ولم يكن اللجوء إلى الدير من طرف إيفون سوى ضعف شديد على اتخاذ القرار ، ولكن قد يكون ذلك مبررا باعتبارها فتاة صغيرة فى مجتمع لا يرحم من حاول حتى أن يخطىء.

أما عباس فلم يجد سوى اللجوء إلى أسرة عمه وأن يتزوج من ابنة العم ليلى ، وذلك بعد أن تخرج من الكلية ، وهى فترة قصيرة للغاية بعد انتهاء قصة حبه مع إيفون ، أو فلنقل بعد أن لجأت الفتاة إلى الدير .

وقد بتر الفيلم بعد ذلك قصة الحب بين مسلم وقبطية ، كى يتولى حل مشكلة الشاب الذى لم يتوقف عن الشك ، وعلى طريقة حل الأزمة من خلال موقف عصيب رأينا مثله فى فيلم " الوسادة الخالية " لصلاح أبو سيف عام ١٩٥٧ ، فان التغير الذى يحدث لصلاح تجاه زوجته يتحدد عندما تتعرض لأزمة صحية شديدة ويحس صلاح بأهمية زوجته فى حياته ، وأنه قد ظلمها فيلجأ إلى السماء يدعو لها بالنجاة ويدرك أن حبه الأول لسميحة كان بمثابة وهم . فان عباس يتعرض لنفس الموقف مع اختلافات شكلية ، عندما تتعسر ولادة زوجته ليلى وتصبح فى موقف خطير للغاية ، يناقش صلاح الطبيب فيما يمكن أن يفعله يسأله أن يستخدم كافة ما لديه من كفاءة علمية ، لكن الطبيب نفسه مؤمن ، ويعرف تماما أن الله موجود وأنه سبب لكل العلوم .

وفى مشهد النهاية يجد عباس نفسه محاطا بكل من حوله من أفراد أسرته ، وأسرة عمه ، يبتهلون إلى الله بالدعاء من أجل إنقاذ ليلى ، وأمام حالة التأثير الوجدانى مع إلغاء العقل تماما الذى طالما استخدمه فى الجدل يبدأ عباس فى ترتيل الدعاء . وتركز الكاميرا على وجهه . وتتغير ملامحه الجامدة ثم نسمع أصوات الوليد القادم ، وتعلو الفرحة وجه عباس ، ثم تركز الكاميرا على وجوه الجميع ، فقد تحققت المعجزة .

تبقى إشارة .. فى أن بعض المخرجين الأقباط قد ناقشوا أحيانا قصص حب فى إطار كوميدى .. بين فتى مسلم وفتيات من أديان أخرى مثلما حدث فى فيلم " فاطمة وماريكا وراشيل " والفيلم اقتبسه أبو السعود الابيارى عن مسرحية " زواج فيجارو " لبو مارشيه وصور فيه الشاب المسلم لاه فى حياته ، يتلذذ بالعبث بالبنات ويعدهن بالزواج . منهن المسيحية ماريكا واليهودية راشيل . ومثل هذا التباين الطائفى غير موجود فى النص الفرنسى، لكن الفيلم تمت صناعته فى فترة كان اليهود والمسيحيون والمسلمون يعيشون معا فى إطار نسيج اجتماعى واحد . وأى فتاة من الثلاثة تود الزواج من فتى ثرى يقوم بتغيير اسمه حسب طائفة العائلة التى تنتمى إليها الفتاة . ولم تكن ماريكا هنا قبطية ، بل هى مسيحية يونانية ابنة لإحدى الأسرات التى كانت تعيش فى مصر فى تلك الآونة ، كما أن ماريكا فى فيلم " حسن وماريكا " لحسن الصيفى هى أيضا يونانية . وهذا الفيلم كتبه أبو السعود الإبيارى عام ١٩٥٩ ، وهو يعتمد فى المقام الأول على كوميديا الموقف ، فحسن (إسماعيل يس) يحب ماريكا (مها صبرى) ابنة

الحلاق اليونانى . وينافسه فى حبها شخص آخر يدعى فهلوى . وعندما تصل رسالة من اليونان إلى الأب قادمة من شخص يدعى ماركو يود الزواج من ماريكا ، فان كل من حسن وفهلوى يتنكران فى شخصية ماركو . وسرعان ما تنقلب الأحداث إلى كوميديا الموقف . وكما نرى فان أبطال هذه الأفلام الكوميدية بما فيها " حسن ومرقص وكوهين" لفؤاد الجزايرلى عام ١٩٥٤، ليس لهم مواقف عاطفية وجدانية ، وليست علاقة الحب بين طرفين من طائفتين مختلفتين تسبب أى متاعب من التى تعرض لها أبطال الأفلام التى تناولناها فى الحديث فى هذا الفصل .



الزواج على الطريقة الحديثة



الشيــــــخ حســـــن



الشيـــــخ حســـــن

الفصل السادس عشر

الحب .. فى عشيرة الأقباط

باعتبار أن الأقباط المصريين ، وأيضا المسيحيين ، نسيج أساسى فى المجتمع ، لهم دورهم الاجتماعى الرئيسى ، فان الكثير من قصص هؤلاء الأقباط قد تلاحمت مع قصص أخوانهم المسلمين فى أفلام السينما . كما أن بعض هذه الأفلام كان أبطال قصصها الرئيسيين من هؤلاء الأقباط ، أسوة بأن الكثير من قصص السينما تروى أيضا حكايات المسلمين .

وفى الكثير من هذه الأفلام تلاحمت هذه القصص المسلمة المسيحية فى نفس النسيج ، باعتبار ان هذا هو هيكل المجتمع ، وانه لايمكن انفصال طائفة عن أخرى، فالمسلمون يشاركون أقرانهم المسيحيين فى أعيادهم الدينية ، ومناسباتهم الخاصة، وكذلك يفعل الأقباط مع المسلمين ، وسوف نرى أن هذا التلاحم موجود فى أفلام بعينها ، من خلال قصص مجموعة من طلاب مصر الجديدة فى فيلم " ضحك ولعب وجد وحب " لطارق التلمسانى عام ١٩٩٣ . وأيضا فى " البوسطجى " لحسين كمال عام ١٩٦٨ ، و "للحب قصة أخيرة " ١٩٨٥ ، ثم " سيداتى آنساتى " لرأفت الميهى ١٩٩٠ ، و" التحويلة " لأمالى بهنسى ١٩٩٦ . هذا بالإضافة إلى أن هناك أفلاما أبطالها الرئيسيون من

المسيحيين اللبنانيين ، أو أقباط مصر ، ويتمثل ذلك في مجموع الأفلام التي أخرجها حسن الإمام مثل " الراهبة " ١٩٦٥ و " شفيقة القبطية " ١٩٦٣ و " بديعة مصابني " ١٩٧٥ وغيرها من الأفلام . ثم هناك القصة التاريخية في فيلم " الناصر صلاح الدين " ليوسف شاهين بين عيسى العوام ولويزا عام ١٩٦٣ .

ومن خلال هذه الأفلام يمكن أن نجمع مجموعة من السمات التي تربط فيما بين هذه الأفلام ، وموضوع الهوية القبطية التي ظهرت في كل فيلم ، أوجزء من قصص هذه الأفلام وهي :

* يتفاوت ظهور الهوية القبطية ، أو اخفائها لاعتبارات اجتماعية عامة من فيلم لآخر ، ففي بعض الأفلام لم يؤكد السيناريو المكتوب على هوية أبطال القصص ، وإن كانت أسماء هؤلاء الأشخاص تأخذ الهويتين معا ، مثلما حدث في فيلم "البوسطجي" فنحن أمام شخص مثل جميلة ، وخليل ، ومريم، ووصيفة ، أما والدا جميلة فقد أشير اليهما فيالسيناريو المنشور باسم "والدة جميلة" و " والد جميلة " ، ولكن السيناريو يشير إلى أن اسمه "سلامة" وقد اشار النص الأدبي المأخوذ عنه الفيلم إلى هويتهما الدينية . وجميلة تتلقى تعليمها في مدرسة دينية بأسيوط ، وهي نوع من المدارس تضم الكثير من التلاميذ من الديانتين .

وإذا كان النص الأدبي ليحيى حقي في " دماء وطين " قد أشار إلى هوية جميلة وأسرتها ، فإنه لاتوجد أى اشارة واضحة بالمرة إلى هذه الهوية في الفيلم ، بل ان جميلة تستحلف عمها بالنبى مرتين في المشهد رقم ٦٦ من السيناريو الذى يدور في بيت العمة بالنخيلة : " ياللا والنبي ياعمتي نروح " ، ثم هي تكرر الحلف مرة أخرى "والنبي ياعمة .. عشان خطرى " . والمعروف ان الأقباط لا يميلون إلى القسم بشكل عام، ويستخدمون ألفاظا من طراز " صدقني " . كما خلت جدران بيت المعلم سلامة من أى اشارة إلى الهوية الدينية للأسرة ، وأيضا لخليل ، ولم يكن الفيلم في حاجة للدخول إلى هذه

النقطة ، ولكن الأسماء التى ترد على لسان خليل تتحمل التأويل ، فخليل فى المشهد رقم ٦٩ يشير أن " نجيب أفندى واصف جوز أختى اللى فى اسكندرية كان مواعدنى بوظيفة " وهو اسم قبطى بقدر ما هو اسم مسلم فى صعيد مصر .

لكن هناك أفلاما أخرى تتم الاشارة إلى الهوية القبطية للأبطال بكل وضوح مثل شفيقة القبطية ، وبديعة مصابنى (وهى أسماء حقيقية فى التاريخ)، ومثل الخالة دميانة فى " للحب قصة أخيرة " ، ومثل " ماما تريز " صاحبة البيت فى "سيداتى آنساتى" وهناك بالطبع إشارة واضحة إلى ديانة كل من مها وفريد فى فيلم " ضحك ولعب وجد وحب " . ويبدو ذلك واضحا من خلال اللوحات المعلقة على جدران منزل الفتاة. كذلك هناك إشارة واضحة إلى أن عيسى العوام قبطى مصرى فى فيلم "الناصر صلاح الدين "، بالإضافة إلى الأماكن التى تدور فيها أحداث أفلام أخرى مثل " الراهبة " .

* ظهرت شخصيات قبطية عديدة فى أفلام مصرية تشير إلى الوحدة الوطنية فى مصر ، وقد بدا ذلك واضحا فى أفلام مثل " الناصر صلاح الدين " وشخصية المناضلين فى " بين القصرين " ، وأيضا شخصية القس فى نفس الفيلم ، ونفس الشخصية فى فيلم " الزواج على الطريقة الحديثة " لكمال كريم ، وأيضا شخصية الجنود الأقباط الذين يدفعون حياتهم من أجل أوطانهم فى الحروب ضد اسرائيل فى أفلام "الرصاصة لا تزال فى جيبى" و " أبناء الصمت " و " العمر لحظة " وغيرها . وقد تعاملت السينما مع هؤلاء الأشخاص بشكل طبيعى باعتبار أن الأقباط جزء من نسيج المجتمع . وأنه يتم تجنيد أبناء الشعب مهما كانت هويتهم ، شريطة اللياقة الجسمانية والعقلانية، وفى داخل الوحدات العسكرية تنصهر كافة الطبقات الاجتماعية والطائفية، تحت لواء الرتبة التى يحملها كل شخص .

والكثير من القصص التى تظهر هذه الوحدة الوطنية تعود إلى التاريخ ، سواء المعاصر منه ، أو التاريخ القديم ، فرغم الحملة باسم الصليب القادمة من أوروبا، فإن عيسى العوام القبطى المصرى ، حسب الفيلم ، يدافع عن وطنه مصر ضد الغزاة الأجانب ، مهما كانت هويتهم الدينية ، ويشارك فى تدمير مراكبهم ، وقد أبرز المخرج يوسف شاهين هذه الشخصية فى الفيلم للتأكيد على أن الوحدة الوطنية فى

مصر قديمة ، وأنه عندما يقترب خطر أجنبى ، ولو باسم الصليب ، فان أبناء الصليب المصريين يهبون للدفاع عن وطنهم ، وهم لا ينطلون تحت اسم الصليب القادم من أوربا . ومن التاريخ الحديث كان هناك مشهد التآم فيه أبناء الهلال والصليب لمواجهة جنود الاحتلال الإنجليزى فى " بين القصرين " وسقط ضحايا من الطرفين برصاص هؤلاء الجنود منهم (فهمى أحمد عبد الجواد) وزملائه الأقباط . وهناك مشهد فى هذا الفيلم ، يتصافح فيه رجل من الأزهر ، وقس ، ثم يخرج الاثنان لقيادة مظاهرة وطنية ، تنادى بالوحدة للهلال والصليب ، ومن التاريخ الأكثر حداثة باعتبار أن حرب اكتوبر قد صارت تاريخا الآن ، اشترك فى الحرب من خلال الأفلام السابقة الذكر جنود مسلمين وأقباط أيضا . وفى فيلم " التحويلة " لأمالى بهنسى ١٩٩٦، يدافع ضابط مسلم عن السجين القبطى الذى تم اعتقاله خطأ فى أحد المعتقلات ، وقد دفع كل منهما ثمن موقفهما ، فاختلطت الدماء القبطية المسلمة عندما أطلق أحد الجنود النيران على الإثنين ، فراحت الدماء تنسال فى نفس المجرى ، لونها أحمر تعبرعن قوة التلاحم .

* لم تقدم السينما المصرية أقباط مصر كذميين ، بل كمواطنين يعيشون قصص حب فيما بينهم ، مثلما يعيش مسلمون نفس قصص الحب بمفرداتها، فاذا كانت هناك أفلام ربط فيها الحب بين مسلمين ومسيحيين سبقت الاشارة إليها فى الفصل السابق، فان هناك أفلاما أخرى قامت فيها قصص حب بين مسيحيين فقط . دون أى تدخل من المسلمين بالمرة ، ولعل فيلمى "شفيقة القبطية " و " الراهبة " هما أبرز مثالين على ذلك . والفيلم الأول تدور أحداثه فى مصر فى الربع الأول من القرن العشرين . أما الثانى فيدور فى لبنان .

وليست هناك علاقة بين القصة التى رأينها فى الفيلم ، وبين الرواية التى نشرها جليل البندارى قبل عامين من عرض الفيلم ، كما ليست هناك علاقة بين وقائع الرواية، والتاريخ الحقيقى للراقصة شفيقة القبطية . فحسب مقال نشره محمد السيد شوشة فى مجلة " دنيا الفن " عام ١٩٦٢ ، فان البندارى قد استوحى هذه القصة المكتوبة عن شفيقة القبطية من قصة كتبها

شوشة عن راقصة أخرى اسمها " توحيدة " فمزج البندارى بين اسم شفيقة القبطية وبين حوادث عاشتها توحيدة .

وليس مجالنا هنا المقارنة ، لكن السيناريو الذى كتبه محمد مصطفى سامى قد أختلف تماما عن الواقع ، والنص الأدبى ، ونحن نرى شفيقة فى قمة مجدها ، وليس فى بدايته مثلما حدث فى رواية البندارى ، حيث يقوم الأب بطرد ابنته شفيقة بعد أن أخطأت ، وتضطر أن تترك وحيدها عزيز فى أحضان والدتها ، وتمر السنوات ، ويقع عزيز ، بعد أن كبر فى السن طبعا ، فى غرام سعاد ابنة أسعد باشا ، وهو عشيق والدته شفيقة . وتتعرف المرأة على ابنها عزيز ، دون أن يعرف هويتها الحقيقية بالنسبة له . ويحدث أن يتقدم عزيز لخطبة سعاد ، فيهينه والدها ، ويطرده . وتسمع بهذا شفيقة فترد له الإهانة بأن تزدريه أمام زوجته . وتبعا لهذا فإن الباشا يأمر بوضع عزيز فى السجن ، ويتخلى عن شفيقة ، ويختار خادمتها بهية عشيقة جديدة له بعد أن قامت هذه الأخيرة بسرقة أموال شفيقة ، وثروتها من الذهب . وأمام صدمة سعاد العاطفية فى فشل حبها، ودخول عزيز السجن ، فإنها تختار دخول الدير ، وترفض الاقتران بعزيز عقب خروجه من السجن ، أما شفيقة القبطية فإنها تسقط فى أعناق العوز ، والفقر، وتتعاطى الكوكايين ثم تموت بين ذراعى ابنها الذى يعرف فى آخر لحظة أنها أمه .

ونحن أمام قصة قبطية فى المقام الأول ، أغلب أبطالها من العشاق ، وغير ذلك، من الأقباط ، وليست هناك اشارة إلى أن قصة حب بين شخصية من ديانتين مختلفتين قد قامت هنا ، وأيضا فى فيلم " الراهبة " لنفس المخرج وأيضا لنفس كاتب السيناريو، وقد جسدت فيه هند رستم شخصية راقصة ، والقصة هنا يرجح أن تكون مقتبسة من رواية فرنسية كعادة النصوص التى يكتبها محمد مصطفى سامى لحسن الإمام . فهدى وأختها فتاتان مسيحيتان ، تعيشان فى لبنان ، وان كانت اللهجة فى كل فيلم باللغة العامية المصرية ، وهما يتعرفان على المرشد السياحى عادل ، تعجب به هدى، لكنه ينصرف عنها إلى أختها التى لا تعرف مشاعر هدى نحوه ، ويتفقان على الزواج. وتنهار هدى وتمر بحالة نفسية سيئة . فتتعرف على فؤاد صاحب أحد الملاهى الذى يغريها بالعمل فى الملهى ، وتصبح نجمة لامعة ، ويحاول الكثيرون كسب ودها . ولكنها تضيق بحياتها وتقرر دخول الدير لتصبح راهبة .

وفـي الفيلمـين ، خاصـة الأخـير ، صـور حسـن الإمـام شـعائر الرهبنـة بـالتفصيل. وهـا نحـن مـرة ثانيـة أمـام قصـة حـب كـل أطرافهـا مـن نفـس الديانـة ، دون أن يكـون هنـاك أطـراف مـن ديانـة ثانيـة ، وإذا كـانت إيفـون قـد دخلـت الدير فيفيلـم " لقـاء هنـاك " بسـبب فشـلها فـي حـب عبـاس المسـلم ، فـان هـدى تدخـل الديـر هنـا كـي تضحـي بحبهـا مـن أجـل أختهـا. ونـرى فـي هـذا الفيلـم هـدى قبـل أن تصـدم تضـع الصليـب علـى صدرهـا ، وتتـبرك بتمثـال العـذراء فـوق الجبـل كمـا أنهـا ترفـض العـودة للحيـاة الطبيعيـة بعـد الرهبنـة .

وهنـاك فيلـم ثـالث لحسـن الإمـام ، كتبـه أيضـا محمـد مصطفـى سـامى حـول نفـس قصـص الحـب يحمـل اسـم الفنانـة الشـهيرة " بديعـة مصـابنى " ، وهـى إمـرأة لبنانيـة جـاءت إلى مصـر ، كـى تعمـل فـى فرقـة نجيـب الريحـانى الـذى تـتزوج منـه ، ويصنـع منهـا نجمـة ذات شـهرة عريضـة . ولكنهمـا لا يلبثـان أن ينفصـلا كزوجـين ، وتقيـم فرقـة خاصـة بهـا ، ثـم تلبـث أن تنهـار علـى يـدىّ الراقصـة الجديـدة ببـا عـز الديـن ، ممـا يدفـع ببديعـة أن تعـود إلى لبنـان بعـد اصابتهـا بـالفقر . وفـى مذكـرات حسـن الإمـام التـى نشـرتها مجلـة الشـبكة أن أحمـد الحـاروفى متعهـد حفـلات قديـم ، قـد أشـترى مذكـرات بديعـة مصـابنى ودفـع بهـا إلى الأمـام الـذى تحمـس لهـا ، واسـند البطولـة إلى ناديـة الجنـدى ، ثـم إلى ناديـة لطفـى ، بعـد أن دب خلاف بـين الممثلـة والمنتـج .

ومثلمـا هنـاك صليـب علـى صـدر هـدى فـى الراهبـة ، فـان هنـاك نفـس الصليـب علـى صـدر بديعـة ، ويصـور الفيلـم لحظـة انفصـال بـين الريحـانى وبديعـة ، حيـث يـأتى القـس كـى يحـاول ارجـاع كـل منهمـا عمـا قـرر ، لكـن كـلا الأثنـين يبـدو عنـد رأيـه حتـى يتـم الإنفصـال، والمعـروف أن الأقبـاط المصريـين لا يتـم بينهـم الطـلاق بمثـل هـذه السـهولة ، لكـن لأن بديعـة لبنانية فانـه تم الطـلاق بنـاء علـى طلـب أحـد الطرفـين أو كلاهمـا .

* بـرزت الأمـاكن القبطيـة فيهـذه الأفـلام بمـا لهـا من قدسـية عاليـة لـدى المسـيحيين فى مصر أو لبنـان معـا ، وقـد أتضـح هـذا فـى علاقـة هـدى بتمثـال العـذراء فـوق الجبـل ، فهـو يضـاء بهالتـه المقدسـة ، وهـى فـى الكنيسـة تقـوم بمسـح الأرضيـة دليـلا علـى تقديرهـا للمكـان وتقديسـها لـه ، كمـا أنهـا تهـب كـل حياتهـا للكنيسـة ، حيـث تقـوم بـالتدريس لتلاميـذ صغـار،

وهـى تـزور الكنيسـة مـن وقت لآخـر ، وتضـع الإيشـارب علـى رأسـها دليـل الاحتشـام عندمـا تفعـل ذلـك . كمـا أنهـا ترتـدى مسـوح الراهبــة حـين يقـام حفـل زفـاف أختهـا فـى نفـس الكنيسـة علـى الرجـل الـذى أحبتـه الاثنتـان ، الأخــت وهـدى معـا . وتبـدو معـالم الكنيسـة مليئـة بالرهبـة ، وأدعـى إلى الخشـوع فـى أحـداث الفيلـم ، بـل فـى أحــداث كــل الأفــلام التـى رأينـا فيهـا العاشـقات يخـتزن هـذا البيـت السـماوى كبديـل للحيـاة الرغـدة . وقــد أمـتزج ظهـور الكنــائس مـن الداخـل والخـارج بموسـيقى كنسـية مهيبـة ، ذات دلالات خاصة فــى كـل مـن " شـفيقة القبطيـة " و " الراهبـة " .

* فـى الأفـلام المصريـة التـى يتحـاب فيهـا شـاب مسـلم وفتـاة مسـيحية ، فــان أحــداث الفيلـم تكـون حريصـة تمامـا ألا تقـع الفتـاة فـى الخطيئـة . ولكـن فـى بعـض القصــص التـى صورتهـا هـذه السـينما بـين عاشـقين مـن نفـس الديانـة ، فــان هنـاك خطيئـة مـا تحـدث بـين الطرفـين ، حيـث تـزل الفتـاة ، ولا يكـون أمـــام الإثنـــين ســوى الــزواج . وفــى فيلــم "البوسـطجى" الـذى سـبق أن أشـرنا ان الهويـة الطائفيـة لم تكـن واضحـة تمامـا فـان جميلـة قـد أخطـأت مـع خليـل الـذى أخـذ يراسـلها ويؤكـد لهـا أنـه سـوف يتزوجهـا ، فتبعـا لوضعـه الاجتمـاعى الجديـد بعـد الخطيئـة فإن خليـل يرحـل إلى مدينـة أخـرى ليعمـل موظفـا ، و " عــاوزك تكتبـى لى وأنـا أول مـا تبعتيلـى عنـوان ح أكتـب لـك علـى كـل حاجـة " ولكـن هـذه الرسـالة تقـع بـين يـدى البوسـطجى المتلصـص علـى أسـرار النـاس ، ويقـوم بخطـأ غـير مقصــود، بخـاتم بـاطن الرسـالة بخـاتم البريـد ، ممـا يعنـى اسـتحالة ارسـالها إلىالفتـاة الخاطئـة التـى تنتظـر الرسـالة علـى أحـر مـن الجمـر . وينتـج عـن ذلـك أن تفـوح رائحـة الفضيحـة ويقـوم الأب بذبـح ابنتـه بعـد أن أكتشـف التفـاخ بطنهـا .

وفـى فيلـم "ضحـك ولعـب وجـد وحـب" رأينـا واحـدا مـن شـلة ربـاعى مـدارس مصـر الجديـدة يحـب تلميـذة صغـيرة ، والاثنـان قبطيـان ، هـو فريـد ، وهـى مهـا ، وتقـع الصغـيرة فـى الخطيئـة مـع حبيبهـا ، ونتيجـة لصغـر سـنهما فانـه مـن المحـال أن يتزوجـا ، وعندمـا تضيـق السـبل بفريـد ، فانـه يتجـه إلى عائشـة ، حبيبـة الطـلاب ، وعاشـقة أدهـم كـى تجـد حـلا لهـذا الأمـر ، وفـى البدايـة تسـتضيف مها فـى بيتهـا ، ثـم تطلـب والدتهـا لتحاورهـا وتكشـف لهـا الموقـف ، كمـا أن عائشـة أو "أش أش" تسـتدعى طبيبـا ليقـوم باجهـاض الفتـاة . وحسـب

نهاية الفيلم ، ومن خلال بضعة سطور مكتوبة على الشاشة ، نعرف أن فريد قد تزوج من مها بعد تخرجه ، وانه دخل الجيش ، واستشهد فى حرب اكتوبر . والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن تجربة ذاتية للمخرج طارق التلمسانى أملاها على كاتب السيناريو مجدى أحمد على ، فكتبها كما رأيناها ، أى أننا أمام شخصيات حقيقية مثل " بديعة مصابنى " و " شفيقة القبطية " ، وان كانت السينما قد قامت بتغيير ملامحها كما شاء لها.

* تباينت مصادر هذه الأفلام من نصوص أدبية كتبها أدباء مشهورون ، ففيلم "البوسطجى" مأخوذ عن قصة " دماء وطين " التى نشرها يحيى حقى عام ١٩٣٥ ، وقد كتب سيناريو الفيلم كاتب قصصى آخر هو صبرى موسى بالإضافة إلى أدبية اخرى هى دنيا البابا . أما " شفيقة القبطية " فمستوحى من كتاب لجليل البندارى ، هو أقرب إلى التحقيق الصحفى منه كرواية ، فلم يعرف عن البندارى أنه أديب ، رغم أن الكتاب تتبع حياة شفيقة منذ أن كانت فتاة معدمة تعيش فى حى شعبى ، حتى مماتها بعد أن خبت عنها الأضواء . وليس فى الرواية أية اشارة إلى قصة الابن التى جاءت فى الفيلم ، وكما سبقت الاشارة ، فانه لا علاقة بالمرة بين الكتاب والفيلم . أما رأفت الميهى فقد كتب سيناريو الأفلام التى بدت فيها العلاقات بين أزواج مسيحيين ، مثل علاقة الام تريزا بزوجها الصغير فى فيلم " آنساتى سيداتى " ، وبقية الأفلام التى أمامنا ليست مستوحاة من نصوص أدبية ، والمرجح أن " الراهبة " مأخوذ من رواية فرنسية ، أما " الناصر صلاح الدين " فقد أشترك فى كتابته أدباء من طراز عبد الرحمن الشرقاوى ، ويوسف السباعى ، ونجيب محفوظ ، بالإضافة إلى مخرجين هما عز الدين ذوالفقار ومحمد عبد الجواد . واستمد حسن الإمام قصة بديعة مصابنى من مذكراتها ، أما " ضحك ولعب وجد وحب " فهو فيلم ملىء بالحنين مستوحى من تجربة المخرج .

وكما نرى فان كل هذه الأفلام من تأليف مسلمين ، حتى فيلم " الناصر صلاح الدين " ، فان مخرجه يوسف شاهين لم يتدخل فى كتابة السيناريو مثلما فعل فى الأفلام المأخوذة عن قصة حياته ، وفى هذه الأفلام الثلاثة " أسكندرية ليه " و "حدوتة مصرية" و " أسكندرية كمان وكمان " رأينا مواطنا مصريا ، بصرف النظر عن دينه يعشق الفن ويعيش حياته ، وينشغل كثيرا بابداعه باعتباره جزء من حياته ، ففى الفيلم الأول حلم

"يحيى" بالذهاب إلى أمريكا لدراسة السينما ، وفي الجزء الثاني رأيناه يحلم بجائزة في مهرجان كان عن فيلمه "ابن النيل" ، ثم رأيناه يخرج فيلم "باب الحديد" . وفي فيلم "أسكندرية كمان وكمان" يرحل إلى التاريخ ، ويسجل موقفه من القانون ١٠٣ . وفي هذه الأفلام رأينا عائلة مسيحية عادية ، تمارس شعائرها ، ويحلم أبناؤها بتحقيق أحلامهم .

* أهتم المخرجون من كافة الأجيال بالحديث عن مثل هذه الموضوعات . بعضهم كان حذرا جدا والبعض الآخر دخل في النص مباشرة ، ومن حلمي رفلة في " فاطمة وماريكا وراشيل " إلى فؤاد الجزايرلي في " حسن ومرقص وكوهين " إلى حسن الإمام الذي يعتبر أبرز وأهم من تناول هذه الموضوعات بجرأة في أغلب أعماله . يليه من الجيل الحالي رأفت الميهي . ويقول حسن الإمام في مذكراته المنشورة في مجلة " الشبكة " : أنا مخرج " شفيقة القبطية " أنا " حسن الإمام " .

" فشفيقة القبطية هي أشهر بطاقاتي السينمائية في بيروت .. رغم أنه أخرج كل هذا الكم من الأفلام فانه في مذكراته كان ينوي إخراج المزيد حيث يقول : " سافرت إلى لبنان بدعوة من مليونير يدعى أديب رزق ، فوجدته قد حجز لي شقة في عمارة بلدزلار ، واسند لي قصة " كرسي الاعتراف " بعد تعريبها فسميتها "الهلال والصليب" وكانت قصة حب بين مسلم ومسيحية ، وما أن انتهيت من الفيلم حتى سمعت نشرة الأخبار في الراديو وإذا بها الحرب ، حرب عام ١٩٦٧ " .

وليست لدينا أي معلومات عن هذا الفيلم ، رغم أن الإمام يشير إلى أنه انتهى منه ، وهو فيلم لبناني غير موجود في قائمة المخرج اللبنانية أو المصرية. أي أن هذا النوع من الموضوعات كان شاغل حسن الإمام في تلك الفترة من الستينات ، وقد قوبل ، خاصة في لبنان ، بعروض عمل لأفلام أخرى من نفس النوع ، حتى أن فيلمه " بديعة مصابني " الذي قدمه في منتصف السبعينات كانت أحداثه ، على الأقل بداياته، تدور في لبنان أيضا .

أما رأفت الميهي ، فقد أظهر الأقباط كثيرا في أفلامه ابتداء من " للحب قصة أخيرة " من خلال شخصية دميانة يكشف لنا الكاتب كيف تتمتع بإيمان قدري خالص، فنراها تؤمن أن السيدة العذراء قد قامت بمعالجة رفعت ، الذي يعيش سعيدا مع زوجته

سلوى ، وهو مصاب بمرض عضال يجعله ينتظر نهايته المحتومة . كما نراها وسط الجميع تدعو للتلاوى وهو على غير دينها ، ويقول مدحت محفوظ : "وحين نصل لمشهد جنازة دميانة ، فأننا نكون قد وصلنا للذروة ، وليس غريبا أن يكون الموت محور أكثر وأهم مشاهد الفيلم ، ومركز أكبر وأهم التحولات الدرامية لأبطاله ، ولا أكاد أصدق أن هناك من رأى فيه طولا زائدا . وصحيح أنها طقوس كاملة لجنازة مسيحية ، لكن هذه الطقوس ، بل والموت نفسه ، ليست إلا خلفية لتأملات حافلة وعديدة ومتشابكة أمتلأت بها المقدمة . واسهمت فيها الصورة السينمائية بثراء كثيف حقا . وتضافرت مع الدراميات وشريط الصوت . ووصلت في مجملها لحد "الإثارة" ، وليس أقل من هذا الوصف" (١)

وفي عالم شبه فانتازى في فيلمه " سيداتى آنساتى " فانه يصور " ماما تيريز" بعيدا عن أى شكل فانتازى تقريبا ، فهي أرملة غاب عنها زوجها منذ أكثر من ربع قرن، وفي لحظة تنوير تكتشف أنها تعيش وحيدة في هذه الحياة. فتقرر الزواج من شاب صغير ، يتسم بالطيبة ، والبراءة النادرة . ويصورها لنا الفيلم تضع إيشاربا على رأسها، ويقول كمال رمزى في مقال له عن الفيلم بمجلة " فن " : "وهذه الزيجة التي قد تبدو غريبة من الوهلة الأولى تتمتع في الفيلم بمنطق خاص ، فالشاب المفلس مثله قطاع كبير من الشباب ، من العسير أن يجد زوجة تماثله سنا ، كما أن الأرملة تملك مالا، ومكانا ، لكنها لا تتمتع بزوج . والصفقة ليست مادية ، ففيها جانب آخر ، فهي تمنحه قدرا من الحنان مقابل قدر من الأمان " .

" فكرة تيريز" العجيبة تلهم النساء الأربع بفكرة أكثر جنونا ، فكرة بدورها لها منطقها الخاص ، فهي تراعى عدم تنازل الموظفات عن حقوقهن ، بل تجعلهن أكثر قدرة على الحرية والتصرف ، فيقررن أن يتزوجن رجلا واحدا، وأن تكون العصمة في أيديهن وأن يعشن جميعا في شقة بمنزل ماما تيريز" .

(١) للحب قصة أخيرة ، مدحت محفوظ ، نشرة نادى سينما القاهرة العدد ١٩٨٦

وليس هناك مخرج آخر من كل هذه الأجيال قدم مثل هذه الأجواء في أفلامه بنفس القدر الذى رأيناه عند حسن الإمام ورأفت الميهي .

ويعتبر فيلم " الناصر صلاح الدين " هو الوحيد بين هذه الأفلام الذى قدمه مخرج مسيحى باعتبار أن أكثر هذه الأفلام من تأليف وإخراج مسلمي ، وقد كان من المفروض أن يقوم بإخراج هذا الفيلم عز الدين ذوالفقار ولكن مرضه حال دون ذلك، فاسندت آسيا إخراج الفيلم إلى شاهين الذى لم يكن قد قدم من قبل فيلما بمثل هذه الضخامة . والذى قام بتعديل بعضا من السيناريو حسبما جاء على لسان محمد الشريجي في كتابه بالفرنسية حول شاهين . والفيلم يتحدث عن الحملتين الصليبيتين الثانية والثالثة .

وفى هذه الحقبة فان صلاح الدين قد حقق نصرا على الصليبيين في فلسطين ويعد نفسه لتحريرالقدس إلى احتلها المسيحيون .

ويصور الفيلم كيف قام رينو الفرنسي بذبح حجاج بيت الله الحرام وهم في طريقهم إلى مكة ، وقد عارض هذا الموقف ملك القدس الذى منحهم الأمان . ولذا تحصن صلاح الدين في جبال حطين وهاجم رينو الفرنسي وقواته في معركة فاصلة استولى بعدها على مدينة القدس . وكان عليه أن يواجه حملة جديدة ينظمها ريتشارد قلب الأسد ملك الإنجليز ، بمساعدة الملك الفرنسي فيليب أوجست واللذان قررا استعادة القدس بأى ثمن .

في البداية ، وحسب موضوع الفيلم ، حقق الصليبيون انتصارا في عكا بفضل خيانة محافظها ، والذى قام بتسليم المدينة إلى الغزاة ، وهنا طلب الملك الفرنسي من صلاح الدين أن يعيد مدينة القدس إلى الصليبيين ، وأيضا كل الممالك الأخرى التى كان يحكمها المسيحيون . ولكن العرب لم يتوقفوا عن المقاومة ، رغم أن الصليبيين حققوا بعض الإنتصارات السريعة ، مما دفع بصلاح الدين إلى اعداد خطة محكمة ليجذب أعدائه إلى قلب الصحراء المؤدية إلى مدينة القدس ، وقد نجحت أسلحة العرب الخفيفة أن تصمد وتنتصرعلى أسلحة الصليبيين الثقيلة والشديدة البطء ، مما أدى إلى انقسام المعسكر المسيحى ، وفي وسط هذه الأجواء انضم المقاتل القبطي عيسى العوام إلى

جيش صلاح الدين ، ورغم حبه للويزا احدى الفرنسيات من الجانب الآخر فانه كعربى مسيحى قرر البقاء إلى جوار صلاح الدين يدافع عن وطنه .

ولقد قام ريتشارد قلب الأسد بإعادة الملك الفرنسى إلى بلاده كى يعقد هدنة مع العرب ، لكن فيليب أوجست اتفق مع كونوراد على استكمال المجابهة ضد ريتشارد الذى كان عليه أن يحج إلى القدس التى أقام بها صلاح الدين وجيوشه . ويصاب الملك بسهم ، وحاول بعض أعوانه اقناعه أن هذا السهم عربى ولكن صلاح الدين يقوم بعلاج خصمه . لكن هذا لم يمنع اندلاع الحرب من جديد . ويكتشف شخص يسمى الدمشقى أن هناك سائلا قابلا للإشتعال يمكنه أن يدمر ابراج الصليبيين ، فيقرر عيسى العوام أن يساعد الدمشقى فى الوصول إلى القدس ، حيث يمكنه إعداد السائل القابل للإشتعال، وينجح العوام فى أن يفعل ذلك ، وبعد المعركة الفاصلة يقرر ريتشارد العودة إلى بلاده بعد عقد معاهدة صلح مع صلاح الدين ، ويعده أن يعود فى العام القادم إلى القدس كحاج ، بينما تقرر لويزا أن تعود للزواج من عيسى العوام .

وقد اخترنا أن نؤكد على هذه القصة التاريخية من أجل إثبات كيف أكدت السينما على وطنية العرب مهما كانت هويتهم الدينية ، فلقد غامر العوام بالسباحة تحت الماء من أجل احضار الدمشقى ، ولاشك أنه كان عاملا حاسما فى المعركة بأن تميل الكفة فى النهاية لمصلحة العرب .



شفيقـــة القبطيـــة

تقـدم
حسن الإمام

ايهاب نافع
يوسف شعبان
شمس البارودى

سمير صبرى
زين العشماوى
زينب صدقى
سهير البارودى
فتحيه شاهين
ناديه حمدى

عماد حمدى

الراهبة
بالألوان الطبيعية

الـــراهبـــة

الفصل السابع عشر

اليهود .. دين .. قومية

تجئ حساسية الحديث عن اليهود فى السينما المصرية ، أنه قبل الخمسينات، كان اليهود ركنا من أركان الأمة باعتبارهم مصريون ، كما تجىء الحساسية من أن اليهود يعتبرون أنفسهم دينا وجنسا ، وفى كافة الأوطان التى عاشوا بها كانوا يعتبرون أنفسهم يهودا يحملون جنسية الوطن الذى يعيشون فيه .

وبمراجعة الكتابات التى أدلى بها الأدباء اليهود فى أنحاء متفرقة ، كما جاء فى كتابى عن الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة وفرنسا [1] فأنهم يرون أن حمل جنسية اليهود تسبق القومية التى ينتمون إليها ، أو يعيشون بين مواطنيها ، ولعل هذا سببا لمعرفة كيف أسرع اليهود فى كل مكان بالعالم للهجرة إلى إسرائيل .

ولا يمكن تطبيق هذه الملحوظة على اليهود المصريين ، فبعضهم قد أحس بالحرج، والقلق أثناء الحرب العالمية الثانية ، فهاجر من مصر عندما اقتربت القوات الألمانية، والبعض الآخر هاجر بعد إعلان دولة إسرائيل ، ومنهم من هاجر بعد أن أجبرتهم حكومة عبد الناصر على ذلك عقب عدوان ١٩٥٦ ، والبعض الآخر بقى فى مصر .

---

(١) الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة وفرنسا ، محمود قاسم دار آفاق عربية بغداد ، ١٩٨٦.

والسينما المصرية التى اعتمدت فى تأسيسها على أبنائها المصريين ، شارك فى هذا التأسيس مسلمون ومسيحيون ويهود ، وفى الربع القرن الأول من هذه السينما، تعاون هؤلاء جميعا من أجل صناعة السينما ، ولم يكن هناك حرج فى أن أبناء كل طائفة، يميلون إلى التعاون فيما بينهم ، فان السينمائيين اليهود كانوا يتعاملون مع أبناء عشيرتهم بشكل مكثف ، ولكن هذا لا يمنع أن يتعاملوا مع أبناء الطائفتين الأخريتين ، ويمكنك أن تراجع قوائم العاملين فى بعض الأفلام التى ينتجها يهود ، أو مسيحيون ، أو حتى مسلمون .

وعلى سبيل المثال ، فقد كان شالوم هو النجم المفضل فى .. أفلام توجو مزراحى الأولى ، ثم ليلى مراد . ولكن هذا لم يمنع أنه تعاون مع كل من أنور وجدى، وبشارة واكيم ، وفردوس محمد ، ونجيب الريحانى ، ومارى كوينى ، وتحية كاريوكا، وأمينة رزق ، ومديحة يسرى ، وغيرهم .

ولسنا بصدد الحديث عن اليهود المصريين ، كجنس فى هذا الفصل ، ولكننا نتحدث عن الديانة اليهودية كما ظهرت فى هذه الأفلام ، وللأسف فأننا لم نتمكن من رؤية الأفلام الأولى من تاريخ السينما المصرية التى أنتجها يهود ، وقاموا بإخراجها أو تمثيلها ، وبالتالى لا يمكن معرفة ، على وجه الدقة ، كيف ظهرت الديانة اليهودية، وليس اليهود كمصريون ، فى هذه الأفلام ، وان كنا سنرى بعد ذلك أن المسيحية ، والمسلمين هم الذين أخرجوا أفلاما بها الشخصية اليهودية .

وبالعودة إلى توجو مزراحى ، وهو أهم اليهود الذين عملوا فى السينما، فسوف نرى أنه أوجد شخصية يهودية فى أفلامه ، هو أقرب إلى ابن البلد ، خفيف الظل، وليست هناك إشارات فى قصص هذه الأفلام التى رجعنا إليها أنه يهودى ، سوى اسمه، ويعتبر شالوم هذا هو أول شخص يمكن إطلاق اسمه على عنوان فيلم ، مثلما حدث بعد ذلك لليلى مراد فى سلسلة أفلامها ، وكان توجو مزراحى هو الذى فعل ذلك فى عام ١٩٤١ فى فيلم " ليلى بنت الريف " ثم فى أفلام أخرى مثل " ليلى " ١٩٤٢ ، و "ليلى فى الظلام " ١٩٤٤ ، وما لبث أنور وجدى أن استثمر ذلك النجاح فقدم مجموعة أخرى من الأفلام تحمل اسم ليلى ، ولعل أشهر تلك التسميات هى أفلام تحمل اسم إسماعيل يس .

فشالوم هو اسم ممثل مصرى يهودى ، كما هو أيضا اسم فيلم واحد قام ببطولته عام ١٩٣٧ . وهو ممثل خفيف الظل ، أقرب إلى فهلوى ، فهو يبيع أوراق اليانصيب فى فيلم "٥٠٠١" عام ١٩٣٢ . وكما هو واضح فان اسم الفيلم هو رقم ورقة اليانصيب الرابحة . وفى ملخص الفيلم الشديد الإيجاز الذى نشرته مجلة (Ciné) باللغة الفرنسية فى أحد أعدادها عام ١٩٣٢ نعرف أن الفيلم كوميديا رياضية ، مليئة بالحقيقة والسخرية ، وفيه يتصرف الأبطال بشكل ملىء بالجدية ولكنهم يسببون أكبر سعادة فى العالم للمشاهدين. وقد تكرر ظهور شالوم فى أفلام أخرى مثل " شالوم الترجمان " عام ١٩٣٥ ، وهو هنا يؤدى شخصية شخص عليه أن يفعل بإتقان ما يجهله تماما . فهو يوهم اثنين من السائحين الأجانب أنه على معرفة وثيقة بأماكن صيد الغزلان فى الصحراء الغربية ، رغم جهله الشديد بهذه الأماكن ، ولا ينقذه من الموقف هذا سوى رجل ثرى يصطحب السائح إلى أماكن الصيد ، ويترك ابنة هذا السائح مع شالوم ، وهذا الشاب الفهلوى ، لا يلبث أن يقع تحت شراك الفتاة الأمريكية التى يتوهم أنه تحبه حين تحدثه عن حبيبها الأمريكى باعتبار انه لا يجيد لغتها . لكنه فى النهاية يعرف حقيقة مشاعرها ، قبل أن ترحل إلى بلادها .

وقد تكرر ظهور شالوم فى أفلام أخرى من إخراج توجو مزراحى مثل "المندوبان " ١٩٣٤ ، و" شالوم الرياضى " ١٩٣٧ ، وهو هنا يمتلك مطعما شعبيا، ويهوى لعبة كرة القدم ، ويتابع مبارياتها وعندما يرث مبلغا كبيرا من المال يتعرف على اللاعب سيد الذى يتولى الاهتمام به ، ويتفق على تدريبه كى ينضم إلى أحد النوادى الكبرى ، لكن سيد هذا لا يلبث أن ينصرف عن الملاعب وذلك بسبب عشقه لفتاة، وينجح شالوم فى استمالة قلب الفتاة إلى سيد ، فتعمل بدورها على تشجيعه كى يتفوق، ويحقق شهرة فى الملاعب .

وقد تكرر ظهور شالوم فى فيلم " العز بهدلة " ١٩٣٧ ، الذى يعود ليعمل بائع أوراق يانصيب ، ولعل هذا الفيلم هو الأكثر وضوحا لهوية شالوم اليهودية ، فهناك صداقة تربط بين شالوم وبين جاره صبى الجزار عبده صبحى وهو الجار ، وهو فى أغلب الحالات مسلم ، لأنه يخطب فتاة تدعى أمينة ، أما شالوم فهو يخطب استر صديقة أمينة، والفيلم من صعود وهبوط هذان الصديقان ، وقد عكس الفيلم أن اليهودى والمسلم

يمكنهما أن يصيرا صديقين ، فشالوم يتمكن من شراء بعض الأسهم التى يرتفع ثمنها فيصبح مليونيرا ويشاركه مشاريعه صديقه عبده ، ثم يفقدان ثروتهما ويعودان فقيران مرة أخرى، وكان هذا الثنائى ، صبحى الجزار ، وشالوم أن التقيا فى فيلم "المندوبان" ١٩٣٤ فهما يتقدمان لخطبة الفتاتين سهام واستير .. لكن الفتاتين ترفضهما لأنهما يلبسان الجلابيب ، وعندما يقررا شراء بدلتين من محل ملابس قديمة ، ولا يعرفان أن هناك إشارتين على البدلتين لإحدى العصابات الدولية ، فينضمان للعصابة دون أن يعرفا ما يفعلانه وينجحا فى الإيقاع بالعصابة .

وكما هو واضح فان مزراحى بذلك كان من أوائل المخرجين الذين أثبتوا أن لليهود قلوبا تحب ، ويتمتعون بخفة ظل ، وقد سبقت السينما المصرية قرينتها الأمريكية فى هذا المضمار ، ففى تلك السنوات وما بعدها ، كان جميع الممثلين اليهود يتخذون لأنفسهم أسماء مسيحية ومنهم على سبيل المثال جون جارفيلد . وإذا كان مزراحى قد أعطى اسم أحمد لأكثر أبطال أفلامه ، فان أسم أمينة قد تكرر فى أفلام أخرى مثل " أنا طبعى كده " ١٩٣٨ . وما لبث أن أختفى عن الأنظار ، ورغم أن مزراحى قد أخرج العديد من أفلامه بعد ذلك إلا أنه لم يستخدم اسما يهوديا شائعا فى أفلامه الأخرى بنفس الدرجة التى رأيناها مع " شالوم " ، بل أنه أطلق على أبطال أفلامه أسماء مسلمة مثل شخصية أحمد فى فيلم " أولاد مصر " .

ومثل كافة المخرجين المسلمين ، والأقباط ، فان مزراحى قدم أفلاما تاريخية فى الحقبة الإسلامية ، مثل فيلمه " سلامة " ، وفيها ظهرت شخصية عبد الرحمن الناسك المتعبد الذى يقاوم كل موبقات الجوارى ، والسادة فى أحد القصور .

وليس هناك تفسيرا لإطلاق توجو مزراحى اسم أحمد مشرقى على نفسه فى الأفلام التى قام ببطولتها مثل "الكوكايين" الذى عرض عام ١٩٣١ ، و "أولاد مصر" بينما كان يضع اسمه كمؤلف ، وكاتب سيناريو ومخرج على نفس الأفلام سوى مقالة حلمى رفله (المنتج والمخرج) فيما قاله : "توجو مزراحى أحمد المشرقى سابقا" قائلا : "وفى عام ١٩٢٨ قام مزراحى بإنتاج أول فيلم صامت له باسم " الهاوية " أو "الكوكايين " وقد لعب توجو مزراحى بطولة هذا الفيلم تحت اسم أحمد المشرقى ، وذلك خوفا من " بطش " والده الذى كان يعمل بالتجارة والمال ، ومن عائلة محافظة تعتبر مثل

باقي العائلات التمثيل أو كما كانوا يسمونه حينئذ "بالتشخيص" من الأمور المعيبة التي تسيء إلى العائلات ، وكان والده صارما شديد البأس يخشاه توجو" [1]

وهذه الأفلام التي قام ببطولتها توجو مزراحي باسم احمد المشرقي قد أشرك فيها أخاه الذي أطلق عليه اسم "عبد العزيز المشرقي"، وقد جمع مزراحي أكبر عدد من الممثلين اليهود في فيلمه " أولاد مصر " وحسب سليمان الحكيم [2] فانه بالإضافة إلى أحمد المشرقي وعبد العزيز المشرقي كانت هناك ممثلة يهودية أطلقت على نفسها اسم أو أطلق عليها توجو اسم " حنان رفعت " .

ونحن في فيلم " أولاد مصر " أمام قصة مصرية عادية ، فأحمد يتخرج بامتياز من كلية الهندسة ، ويتقدم ليطلب يد " دولت " شقيقة حسني ، زميله بالكلية ، إلا أن والدها يرفض طلبه بسبب الفارق الاجتماعي بينهما ، فقد كان والد أحمد يعمل على عربة كارو ، ولم يكن يتصور أن مهنة أبيه سوف تكون عائقا بينه وبين الزواج من دولت.

وكما نرى فليست هناك إشارة إلى الحياة اليهودية ، أو الديانة اليهودية وشعائرها في هذا الفيلم ، وأيضا في بقية أفلام المخرج . ومن المعروف أن مزراحي قد أقتبس بعض نصوص أفلامه من روايات فرنسية ، ومن أفلامه التي استوحاها من التراث العربي مثل " ألف ليلة وليلة " ١٩٤١ ، و " علي بابا والأربعين حرامي " ١٩٤٢ ، و "نور الدين والبحارة الثلاثة " ١٩٤٤ و " سلامة " ١٩٤٥ ، كما أن توجو مزراحي قد كرر ظهور شخصية عثمان عبد الباسط في أفلام قام ببطولتها على الكسار، وشخصية المعلم بحبح التي جسدها فوزي الجزايرلي في أفلام عديدة منها " الباشمقاول " ١٩٤٠ .

وحسب حلمي رفله فان مزراحي قد غادر بلاده مصر إلى إيطاليا قبل إعلان إسرائيل ، وكما نرى فان المخرج لم يلجأ إلى الدولة العبرية ، وليست هناك إشارة في المراجع التي رجعنا إليها أنه قام بزيارتها ، أو أنه مارس الإخراج السينمائي بعد رحيله، وكان آخر أفلامه في مصر هو " ملكة الجمال " عام ١٩٤٦ .

---

(١) توجو مزراحي ، أحمد المشرقي سابقا ، حلمي رفله ، مجلة السينما والمسرح ، فبراير ١٩٧٦ ، ص ٢٨ .

(٢) يهود ولكن مصريون ، سليمان الحكيم ، ملحق جريدة الأنباء ، الكويت ، ٢٦ يونيه ١٩٩٤ ص ٥ .

وإذا كانت شخصية شالوم هى الأكثر يهودية فى السينما المصرية ، فان هناك شخصيات يهودية أخرى قدمتها السينما ، بدت أكثر طيبة ، ونقاء ، مما حاولت السينما الأمريكية أن تفعل ، مثل شخصية صاحب محلات التجارة فى فيلم " لعبة الست " لـولى الدين سامح ١٩٤٦ . تلك الشخصية التى جسدها سليمان نجيب ، وهذا الرجل يسمى إيزاك، وحسب الأحداث فى أثناء الحرب العالمية الثانية والألمان على أبواب مصر ، وإيزاك هذا رجل طيب ، يبدو مبهورا بحسن ، الذى يرسله لشراء علبة سجائر ، فإذا به يشترى ورقة فى سباق خيل ، وعندما يكسب حسن ، فانه يعود بالمبلغ الذى كسبه إلى إيزاك ، فيتساءل فى دهشة : "انت جنسك إيه" ، ويقف إيزاك مع مستخدمه حسن، حتى عندما تجىء " لعبة " نجمة الرقص والسينما كى تشكو إلى إيزاك سلوك حسن، باعتباره زوجها الذى لا يريد أن يطلقها ، وان كانت الشكوى متعلقة بالعمل وليس بحياتها الشخصية ، وعندما يعرف إيزاك أن الألمان قد وصلوا إلى أقرب مكان من الحدود، يتنازل إلى حسن عن محله ، ولا يأخذ منه مليما واحدا ويقرر السفر خارج مصر. ومن الواضح أن إيزاك هذا هو أحسن صورة ظهرت بها شخصية اليهودى فى السينما المصرية ، وقد صوره لنا الفيلم ملاتكيا ، يقابل موقف حسن الأمين ، بسخاء لا حدود له لدرجة أنه يتنازل له عن كل ثروته .

ورغم قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ ، فان الأفلام التى ظهرت عن اليهود بعد ذلك لم تحاول أن تفكك نسيج المجتمع ، باعتبار أن يهود البلاد مصريون ، وفى فيلم "فاطمة وماريكا وراشيل" لحلمى رفله عام ١٩٤٩ رأينا شابا مسلما يقوم بخطبة فتيات من كافة الأديان باسمه الذى يغيره فهو يوسف حزقيال حين يتقدم لخطبة فتاة يهودية ، ثم هو يوسف منقريوس حين يخطب فتاة مسيحية يونانية ، ثم يحمل اسمه الحقيقى حين يتقدم لفتاة مسلمة ، وهذا الشاب يعبث بقلوب البنات والفتاتين المسيحية واليهودية ترتبطان به لثرائه، ولإغداقه عليهن بالمال لكنه ينظر إلى كل منهما باعتبارها تجربة عابرة .

والفتاة اليهودية راشيل تبدو مبهورة بيوسف ، وفى أحد الحفلات ، يكاد شجار يحدث بينهما ، (أدت الشخصية نيللى مظلوم) وما أن تعرف أن " عنده فلوس " حتى تلين ، وتبدأ فى استمالته إليها ، وتأخذه إلى أسرتها ، وهناك يتعرف على الأب والأم، اللذان يتكلمان بـ " خنفة " خاصة ، ويحاولان استغلاله ماديا ، بالطلبات المتكررة،

وتصحبه راشيل إلى المحلات لشراء الذهب ، وتبدو الأسرة اليهودية هنا شديدة البخل، والتقتير ، لا يضيئان أنوار المنزل خوفا من استهلاك الكهرباء ولعل هذا الفيلم هو أحد الأعمال القليلة التى أظهرت كيف تكون الأسرة اليهودية فى مصر .

ومقابل هذا الجشع ، فان الفيلم يصور الفتاة اليونانية فى أجواء مشابهة ، فهى تلتقط يوسف حين يذهب إليها فى شقتها التى تطرز فيها ملابس النساء الراقيات، وسرعان ما ترمى شباكها عليه ، وينتقل يوسف من راشيل إلى ماريكا .

ومن المعروف أن قصة هذا الفيلم مقتبسة عن المسرحية الفرنسية " زواج فيجارو" لبو مارشيه ، وليس فى النص الفرنسى بالطبع أى إشارة إلى الأديان الثلاثة، ولكن المقتبس المصرى قد صنع فيلما زائدا بالإضافة إلى قصة السيد الذى تنكر فى زى الخادم ، والسيدة التى تنكرت فى شخصية خادمة ، حتى لا تتزوج من الخطيب الذى فرضه عليها أبوها .

وتبدو راشيل هنا وأهلها أصحاب كلام معسول ، وتتمتع راشيل بجاذبية خاصة فهى ترقص بمهارة ، وتبدو عصرية ، متفتحة على العالم تتقن لغات عديدة .

وقد حدث تآلق شديد بين ثلاث شخصيات يمثلون تآلفا فيما بينهم وهم "حسن ومرقص وكوهين" فى الفيلم الذى أخرجه فؤاد الجزايرلى عام ١٩٥٤ ، وكما هو واضح فان الفيلم بمثابة إخراج سينمائى لمسرحية أشترك فى تأليفها كل من بديع خيرى ونجيب الريحانى . وهى أيضا مسرحية مقتبسة عن مسرحية روسية باسم "السيد دولار" وأخرجت كثيرا فى أنحاء العالم، خاصة فى فرنسا ، والأرجح أن بديع خيرى قد تعرف على النص بطبعته الفرنسية . وحسب المسرحية ، فان صاحب العمل يسعى إلى التعاقد مع أحد عماله المشاغبين ، على وظيفة لديه لمدة عشرين عاما بعد أن يعلم أنه قد ورث مبلغا كبيرا من المال ، وفى كافة الأفلام التى تم اقتباسها عن هذه القصة هناك صاحب عمل واحد ، مثلما حدث فى " المليونير الفقير " و " المتشردان " و "تعالى سلم " . أما فيلم الجزايرلى فهناك ثلاثة أشخاص يمثلون وحدة واحدة.

انهم حسن ، ومرقص وكوهين . ومثلما حدث فى فيلم رفله ، فان كل منهم حريص على المال وعلى المكسب، فانه دون الحساسية بين أشخاص يمثلون الأديان ، فان الثلاثة يسعون إلى ميراث حسن ، وإذلاله ، وكما هو معروف فان هذه الأفلام التى تحمل أسماء مسلمة ، مسيحية ، يهودية ، مصاغة فى إطار كوميدى ، دون أى إشارة إلى درجة تدين أى منهم .

وقد ظهرت الشخصية اليهودية فى العديد من الأفلام الإسلامية التاريخية مثل "بلال مؤذن الرسول " و " فجر الإسلام " وهناك إشارة أكثر أتساعا إلى ذلك فى الفصول الخاصة بكل فيلم منها .

وعلى جانب آخر ، فقد أظهرت الأفلام السياسية والوطنية شخصية اليهودى فى مرات عديدة ، فهو يقوم بدور الجاسوس فى بعض الأفلام مثل "أرض السلام" لكمال الشيخ ، كما أنه العدو فى فيلم " إعدام ميت " لعلى عبد الخالق ، وهناك رجال الموساد فى " الصعود إلى الهاوية " و " أريد حبا وحنانا " و " مهمة إلى تل أبيب " وقد تعددت فيها أشكال اليهودى الذى اكتسى بملامح أيدلوجية سياسية صهيونية . وفى هذه الأفلام لم نر أى إشارة إلى الشعائر الدينية لليهود .



عبد الفتاح القصرى وحسن فايق واستيفان روستى فى فيلم حسن ومرقص وكوهين



شالوم فى ١٠٠٥

الفصل الثامن عشر

٣ رسـائل إلـى اللـه

يعتبر فيلم "رسالة إلى الله" بمثابة الفيلم المصرى الأنموذج الذى ناقش مسألة الإيمان بالله ، وعلاقة البشر بالمطلق ، وفى تاريخ السينما الدينية المصرية ، بل وفى تاريخ كل السينما المصرية ، ويمكن اعتباره الفيلم الأوحد الذى أشترك فى كتابته مؤلف مسلم هو عبد الحميد جودة السحار ، وآخر يهودى هو إبراهيم زكى مراد ، الذى قام بإنتاج الفيلم ، أما المخرج فهو القبطى كمال عطية .

ويقوم الفيلم على أساس التساؤلات حول العلاقة بين الله والإنسان ، وقد جعل الفيلم هذه التساؤلات تتردد على ألسنة طفلة صغيرة فى العاشرة من العمر تقريبا ، أو دون ذلك، لا تنفصل قط عن دميتها ، والتى تحاول أن تهبها الحياة بأى سبب ، كى تتحدث إليها ، وتصير صديقتها المقربة ، مثل صداقتها بجارها ميدو ، وأخته عالية .

وأغلب الأحداث فى الفيلم تدور وعائشة صغيرة السن ، ثم تنتقل بعد ذلك إلى مرحلة كبرها ، تتوقف فيها عائشة عن الكلام تماما ، ويصيبها الشلل ، وتترك الآخرين من حولها هم الذين يتكلمون . وفى المرحلة الأولى لا تكف الصغيرة عن التساؤل عن معنى اسم " الله " ، وأين يوجد ، وذلك فى إطار فطرى يثير حيرة حقيقية لأبيها حسين "حسين رياض " الذى يؤمن بعقله ، ويجد نفسه فى حيرة أمام أسئلة طفلته الوحيدة .

وقد اختار الفيلم أن يقدم أسرة مصرية صغيرة ، شاغلها هو الابنة الوحيدة، وهي تسكن في حي شعبي متطور ، بمعنى أن الأولاد يلعبون فيه ، ولكننا لا نجد كافة الأشكال المألوفة في الأحياء الشعبية في الأفلام المصرية .

وفي دائرة هذه الأسرة التي تسكن الدور الأول بمنزل بسيط ، هناك أسرة أخرى تتكون من أم (عزيزة حلمي) وأبنها ميدو ، أو عبد الحميد (أحمد خميس) عندما سيكبر في السن ، وهناك صداقة حميمة بين العائلتين ، فالأب الراحل كان يعمل في الصحافة ، ويوصي صديقه وجاره أن يرعى أسرته ، لذا فان الأم أمينة (أمينة رزق) تردد وهي تمنحه سندوتش الجبن : " يا زوج ابنتي " .

وهذا العدد القليل من الأشخاص يتيح الفرصة للتحاور والجدل في مثل هذه المسائل الفكرية التي تطرق إليها الفيلم ، وسوف نجد أنفسنا أمام فيلما يعتمد على الحوار ، والنص الجدلي ، فعندما يتحدث الأب عن إنسانة ماتت ، تتساءل عائشة : " هو ربنا فوق معاها "، وتكمل : " أنا عايزة أروح عند ربنا " ، ولابد للأب أن ينزعج من مثل هذه الأسئلة ، لكنه لا يصادر حق أبنته في التساؤل .

وأمام شخصية الطفلة ، فالطفل ميدو الذي يكبرها بقليل ، لا يردد قط مثل هذه التساؤلات ، وهو مثل أي صبي في سنه ، يتصرف بشقاوة مع بائع اللبن ، ويكتسب ثقة البقال عوضين (سعيد أبو بكر) ويكتب له الجوابات الخاصة ، وبينما هو يصوغ هذه الرسائل ، فان عائشة تكتب رسالة أخرى إلى ا لله طالبة منه أن يجعل دميتها تنطق ، وتتكلم .

والشخصيات الرئيسية في هذا الفيلم هي الابنة عائشة ، والأب مفتش القطار، الذي يهتز بشدة حين يكون سببا في وفاة راكب تحت القطار ، وهي سببية غير مباشرة، فقد كان حادا وهو يطلب حق مصلحته في التذكرة ، وهدد الراكب الشاب أن يسلمه للشرطة ، مما دفع بالشاب إلى الهرب فسقط تحت عجلات القطار . وهذا الحادث يؤثر لسنوات طويلة في حياته ، وهو الذي يدفعه لترك عمله بالسكة الحديد ، ليعمل مع الحاج إبراهيم في أعمال أخرى . وفي حوار مع امرأته ، يردد : "عمره أنتهى .. كان مقدر له كده" ، وهذا الأب حين يكتب رسالته إلى ا لله ، يقول فيها : " أنا عبدك حسين

أبو عيشة ، عيشة الطفلة اللى لجأت لك أنت ، وماجأتش لحد غيرك ، يا رب سامحنى، أنا عشت طول عمرى أفتكرك بعقلى ، ونسيت أنك رب قلوب ، عقلى صور لى أن الدنيا دى باختراعاتها وطياراتها وصواريخها ، وحسبوها بالثانية زى الساعة اللى فى ايدى ، وظبطت حياتى على الساعة لا تقدم ولا تأخر ، عايش فى أمان ، ونسيت أن الساعة عمرها ما عرفت الزمن ، ما عرفتش الوقت يبتدى أمتى وينتهى أمتى. يا رب أنت اللى تعلم حيبتدى أمتى ؟ " .

وقد آثرنا أن نستعين بجزء من هذه الرسالة التى أرسلها حسين إلى ا لله فى لحظة شدة ، فى اللحظات الأخيرة من الفيلم ، كى نؤكد على سمات الشخصية الرئيسية فى الفيلم ، ومحرك الأحداث ، فهو الذى يرد على ابنته بشكل عقلانى ، وهو الذى يتصرف مع الابنة بما يناسب أسئلتها الفطرية . هذا الرجل يردد حين تقول له امرأته : "ساعة القدر يعمى البصر" جملة من طراز " أهو كلام بيتقال ، الناس بيقولوها عشان يرضوا ضمايرهم" .

وهذا الرجل العقلانى ، مؤمن ، فهو يردد عندما يستيقظ من كابوس "بسم ا لله الرحمن الرحيم" ، وهو الذى يكرر عبارة " بإذن ا لله " أكثر من مرة أمام ابنته ، مما يدفع بها أن تسأله : " يعنى إيه بإذن ا لله " ، وبشكل مبسط يشرح لها الإجابة ، ويختتم تفسيره قائلا : "وأنا كمان ، والناس كلها ، ماحدش يقدر يعمل حاجة من غيره" ، ثم يتمتم : "سبحانه وتعالى .. ا لله اللى خلقنا ، خلقنا كلنا" .

وعندما تسأله أبنته هل هو فى السماء أم الأرض ؟ ، يردد : " هو موجود فى كل حتة فى البيت وفى الشارع ، وفى الشغل ، وهو دائما موجود معانا " ، وعندما تبحث عنه، لأنها لا تراه ، يرد عليها : " ماالقدرش نشوفه" ، وعندما تستفسر عن السبب ، يشرح لها وهو ينفخ فى الهواء : "شفتى الهوا وهو خارج ؟ ربنا خلق الهوا زى ما خلق الزرع والشمس والنجوم وخلق الدنيا دى كلها " .

ويفسر لها قدرات ا لله ، وما رزقه للبشر ، : "العيون ، واللسان ، والسمع"، والحوار بين عائشة وأبيها طويل جدا ، أسوة بما يحدث فى كل المناطق الدرامية التى تحتاج مثل هذه المساحة من النقاش والجدل ، وبعد أن تتعرف الصغيرة على إجابات

أسئلة، تحاول أن تطلب من ا لله ، عبر أبيها ، بعض المطالب التى تكون بمثابة رسالتها إلى ا لله ، والتى تعقبها مجموعة رسائل .

ولسنا فى الفيلم أمام رسالة واحدة ، بل ثلاث رسائل ، الأولى يكتبها ميدو لها، وتبعثها عن طريق أبيها ، تحاول فيها استنطاق الدمية ميمى ، أما الثانية ، فان ميدو هو الذى يرسلها عن طريق صحيفته ، بعد أن يصبح صحفيا فى جريدة كبرى ، أما الرسالة الثالثة فيرسلها حسين إلى ا لله فى لحظة أزمة وهى الرسالة التى اخترنا منها المقطع السابق الإشارة إليه .

ويمتلئ الفيلم فى القسم الأول منه بالتساؤلات والإجابات ، فمن خلال ردود الأب ، تعرف أن الجنة فى السماء عند ا لله ، وهى تسمع اسم ا لله يتردد على ألسنة عديدة ، وليس فقط على لسان الأب ، فبائع السمك (عبد الغنى النجدى) يردد بعد أن يفشل فى بيع أسماكه إلى الأم : " يفتح ا لله " ، وتردد عائشة لفظ الجلالة أكثر من مرة، ثم يأتى صوت الآذان من خلف الكادر ، وهو الذى سيملأ المشهد فيما بعد ، والحوار يكتمل بين الصغيرة وبائع السمك : " الأرزاق با لله " ، ثم يقول لها : " أدعى لنا ربنا حتى يسهل الأمور " . وتنظر عائشة وتخرج ورائه للذهاب معه إلى ا لله ، ويستوقفها، فلا تجد سوى أن تقترب من المسجد ، وتنظر إلى المصلين ، وعقب أداء الصلاة ، تخلع حذائها ، وتدخل المسجد ، ثم تصعد أعلى المئذنة ، وهنا تبدأ العروسة فى أداء أول أدوارها الأساسية ، فهى تقع منها ، وتكاد الصغيرة أن تنقلب من فوق المئذنة وهى تحاول الإمساك بها ثم يتم إنقاذها .

وفى حوار لاحق حول سبب صعودها إلى المئذنة ، نفهم أن الهواء هناك أكثر حركة ، وهذا يعنى أن ا لله فى أعلى ، ويمكنه أن تطلب منه أن يجعل العروسة تتكلم : " طلعت أقول لربنا يخلى العروسة تتكلم زينا " .

الفيلم يعتمد على البعد النفسى ، والفلسفى ، والسلوكى ، من أجل طرح المفهوم الدينى ، وتصبح العروسة هى البطل الملاصق للابنة ، إذا أصابها مكروه ، مسها هى أيضا ، وهى لا تنفصل عن عائشة حتى بعد أن كبرت ، وصارت زوجة ، وعندما ترى ميدو يكتب خطابا إلى أهل عم عوضين ، تطلب منه أن يكتب لها رسالة تبعث بها

إلى الله كى يجعل العروسة تنطق . ويستهل الصغير الرسالة بالبسملة ثم " يا رب خلى عروستى تتكلم " ثم " السلام ختام " . وحسب متطلبات الرسائل فيلزم مظروف وورقة بريد . وعندما يقرأ الأب الخطاب القصير يبدو متأثرا ، ويعدها أن يرسله حسب رغبتها.

هذا الأب سرعان ما يستجيب لأبنته ، ويأتى لها بعروس أخرى تتكلم بشكل آلى، وسرعان ما تصدق أن الله قد استجاب لها ، ومن المهم هنا الإشارة أن هناك كذبات صغيرة يمارسها الصغار والكبار فى المنزل ، لكنها كذبات غير غليظة ، وسرعان ما تمر، ولكن هذه المحاولة من الأب بشراء عروسة أخرى تتكلم ، كانت بمثابة كذبة جلبت المصائب دون تعمد .

فقد أثار وجود هذه العروس التى تتكلم فضول الصغار الذين قابلوا الأمر باستهجان وسخرية ، وخاصة ميدو ، وقد دفعها هذا إلى أن تهجر الأصدقاء ، وأتت شاحنة ضخمة كادت أن تدهسها ، فسقطت فوق الأرض وداست على طرف الدمية المتكلمة وأنتقل الألم نفسيا من الدمية إلى الابنة ، ولم تستيقظ من النوم صباح اليوم التالى إلا وقد أصابها شلل تبعا لصدمتها فى عروستها . هذا الشلل الذى جعل الأطباء يأتون إليها بلا جدوى حتى صارت شابة يافعة . وهذا الشلل الذى دفع بالأب إلى أن يذهب إلى مدينة أكبر من أجل علاج أبنته ، فتفرقت الأسر ، والأصدقاء .

والأشخاص فى هذا الفيلم متدينون بشكل فطرى ، وطبيعى ، فما أن يتم الانتقال إلى زمن آخر حتى يأتى صوت طفلة صغيرة من خارج الكادر تردد بعد الأدعية دون أن نعرف من تكون : "بسم الله ما أعمل ، بسم الله ما أسعى ، فأرض عنا". وعندما تكبر الصغيرة ، نرى عبد الحميد وقد تخرج وسعى لأن يعمل صحفيا ، ثم ينال وظيفة محرر فى إحدى الصحف ، وهى الصحيفة التى ستجعل من الرسالة المبعوثة إلى الله قضية عامة، وليست شخصية فقط ، أما أسرة حسين ، فيبدو أنها استكانت ، وظلت الأمور على نفس الوتيرة لا تتغير كثيرا ، فعائشة مشلولة اليد والنصف الأيمن من الوجه ، وغير قادرة على النطق .

وتتحرك الأحداث ، عندما يظهر عبد الحميد فى حياة الأسرة ، ويسأل عن عائشة (مريم فخر الدين) ، ومن الواضح أن الأسئلة والإجابات قد توقفت ، وبقينا أمام

مرحلة الانتقال من الإيمان العقلاني ، إلى الإيمان الوجداني ، وذات ليلة يأتي عبد الحميد، وعقب زفاف أخته ، ليطلب الزواج من عائشة ، إنه زواج نفسي : " أحس أني ها أتخنق " . ثم يقول وهو يحاول أن يفك رابطة عنقه : " كلما حاولت أبعد عن عائشة أحس أنني جبان أهرب من المسئولية " . ثم يردد : " اللى بينى وبين عائشة أكثر من الحب " ، ولا يخرج من منزل الفتاة إلا وقد تمت الموافقة على أن يتزوجها .

والقسم التالى من الفيلم هو مصالحة ، وتواصل مع الله . ولا تعنى المصالحة هنا أنه كانت هناك قطيعة ، بل تغيير فى المفاهيم من ناحية ، ثم تواصل أكثر ، ومن المهم أن نقتطف المقال الذى كتبه عبد الحميد إلى الله بعد أن أصبح زوجا ، وهو خطاب مكتوب باللغة العربية ، ونشره فى جريدته التى عمل بها ، وأثار عواطف الناس ، بداية من رئيسه الذى طلب عمل تحقيقات عن هذا الموضوع : "دمعة فى ركن من عينيها ، ودمعة فى الركن الآخر ، وبينهما نظرة رجاء تصل إلىّ ، لم استطعْ إلا أن أفعل ما ترجوه لأحبس دمعها ، وأطلق ابتسامتها ، فكتبت الرسالة ، كنت صبيا صغيرا ، وهى طفلة، وفى رسالة إلى الله طلبت أن تجعل عروستها تتكلم . وما لم تحسه العروس أحسته هى، وما لم تشف العروس لم تشف هى . وبقى الشلل الذى انطبع على وجهها ، وكبر معها شعورها، انني السبب . ولولا رسالتى ما حدثت المأساة، وما استطعتُ أن أفعل ما فعلت.

" وتزوجتها ، لعلى أكفر برعايتى إياها عن صدمتى فيها ، ولكنها أصبحت تضم فى بطنها جنينا يحمل لها الموت . وأنا السبب ، هكذا قال الطب . وعجز الحب عن إنقاذها مثلما عجز الطب ، فلجأت إلى الله، أرجوه بهذه الرسالة . يا رب ماذا أفعل ؟ " .

وكما نرى ، فان الرسالة طويلة ، وخاصة بالنسبة لفيلم سينمائى، وقد سعى كمال عطية إلى عمل قطع لنرى أن الأب يقرأ الرسالة ، وكذلك هناك مشاهد للزوجة المريضة راقدة فوق السرير . ومشاهد أخرى من الماضى ، وكذلك رئيس التحرير (نظيم شعراوى) وهو يقرأ الرسالة .

وفى مشهد لاحق ، يحاور الأب زوج ابنته بنفس المنطق والأسلوب الذى يحاور به ابنته الصغيرة ، "اللى أنت كتبته ده شعر ، أوهام ، اللى كتبته

أنت فى قعدة واحدة، أنا قريته ألف مرة . رسالة إلى الله من قلبك ، اللى عرفوه بالعقل ، قلبك ممكن يخدعك، لكن عقلك لأ " . ونفهم من هذا الحوار أن حادث مقتل الراكب تحت عجلات القطار لا يزال ساكنا فى وجدانه وذاكرته ، ويحدثه : " أنا وافقت على زواجك من عائشة رغم أنها لا تصلح لك . إذا ماقدرناش ننقذ عائشة فأنا المسئول لأنى طاوعت قلبى ، وما سمعتش لعقلى" .

وفى الفيلم تأكيد إلى الاستعانة بكافة الأساليب لعلاج عائشة ، الطب النفسى ، وطريقة الصدمات النفسية ، وتذكر الماضى ،. " فاكره يا بنتى ربنا اللى كلمتك عنه . إحنا هنا فى بيته ، افتكرى يا عائشة " .؟

ويبدو الفيلم ذكيا وهو يطرح العلاقة بين العقلانية والوجدانية فى الإيمان ، وهو يوقف كافة الأطراف عاجزة عن الحل . فالطبيب يعلن أن الأمل فى نجاة عائشة وهى تلد ضعيف جدا ، بل أن الأب حين يقبل ابنته يتصورها قد ماتت ، ونحن كذلك كمشاهدين، وتؤكد كافة الاحتمالات عن تشاؤم فعلى بأن قلب المرأة الضعيف لا يحتمل العملية الجراحية ، وكل هذه الاحتمالات المشدودة الأطراف تدفع بالأب أن يسطر خطابه الطويل ، وهو مكتوب بأسلوب تلقائى ، يختلف عن أسلوب الزوج الشاعر. وقبل أن يسطر الأب خطابه ، يقوم بإخراج الرسالة القديمة التى كان عليه أن يرسلها ذات يوم من أجل ابنته ودميتها . ونرى الأب بعد أن انتهى من رسالته فى حالة حيرة ، وهو يسير فى دروب المدينة ليلا ، لا يعرف أين يضع الرسالة ، ولا كيف يسلمها ، ونحن نسمعه حين يعود صباحا إلى منزله يردد : " أنا رميت الجواب " ، دون أن نعرف أين بالضبط ؟ ، فهل فعل ذلك فى قاع النهر الذى رأيناه يسير إلى جواره ، أم فى الهواء ، ولكن من الواضح أن هذا الخطاب قد شهد تحولا ملحوظا لدى الأب من إيمان عقلانى إلى إيمان بالقلب والوجدان .

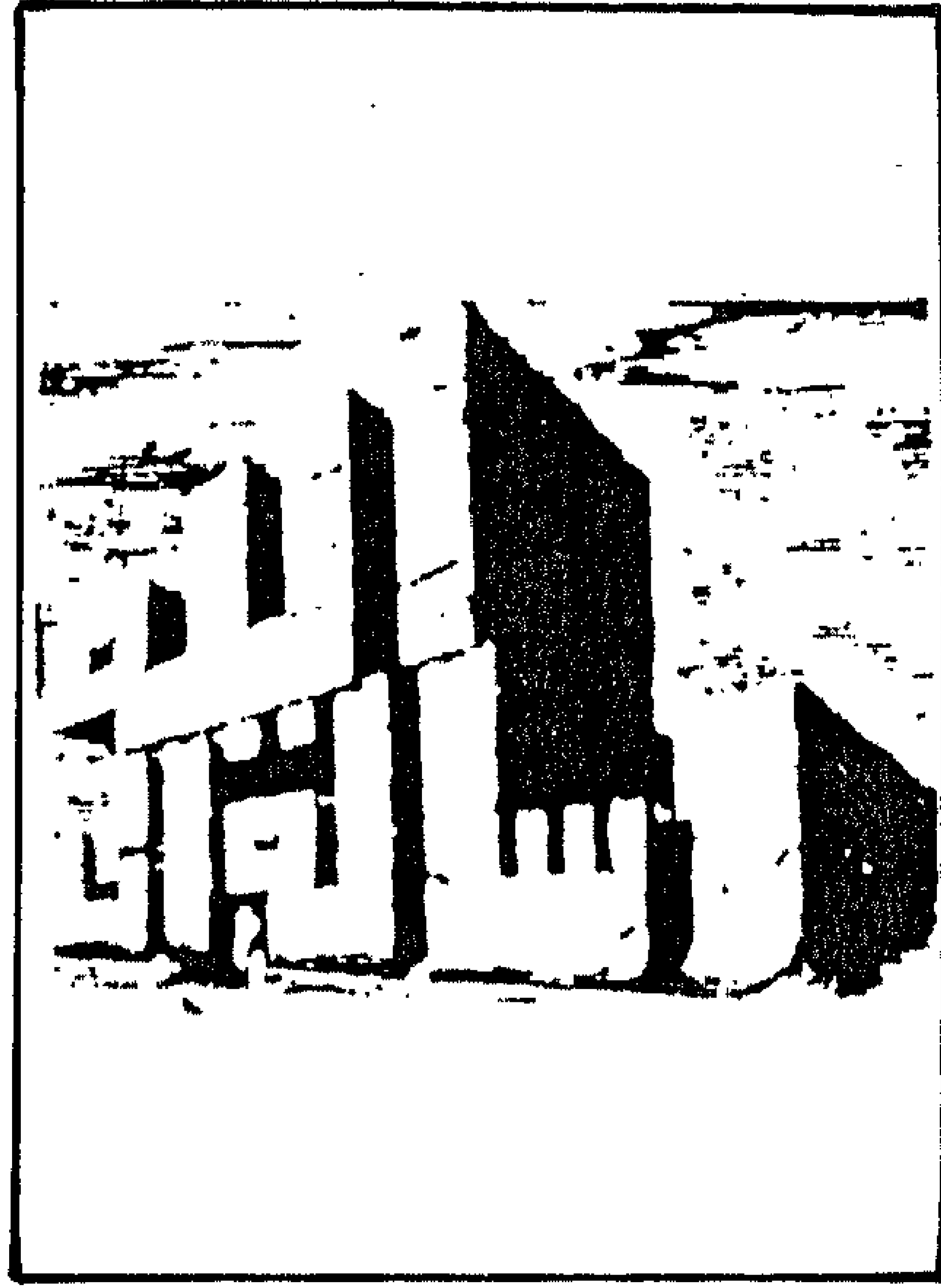
ومثلما فعل كمال عطية فيما بعد فى فيلمه " قنديل أم هاشم " بأن مزج الإيمان بالعلم فى علاج المريضة ، فانه هنا لم يجعل عائشة تشفى إلا بسبب ، فكأن الله ألهم الطبيب إلى أن الطفلة الوليدة ، هى عروس جديدة،

ناطقة هـذه المرة ، فأسرع بإلباسها ملابس الدمية التى لا تبارح عائشة ، ثم اقترب من الأم الصغيرة ، وجعلها تلمس العروس الجديدة ، الحية ، التى تنطق نطقا إلهيا، وهذا الذكاء من طبيب ، يمثل العلم، كان سببا فى إيقاظ كل الحواس والأجزاء الجسدية ، المشلولة . فاعتدلت الشفاه المعوجة، والعين المكسورة ، وعادت صورة عائشة إليها وراحت تنطق وتنادى زوجها. وتنطلق الكاميرا لتصور السماء . والسحاب ، وبدلا من كلمة النهاية المألوفة التى اعتادت عليها السينما المصرية فى تلك الآونة ، رأينا جملة: "وكانت هذه رسالة إلى الله" .

أشرنا فى بداية الفصل أن هذا الفيلم قد تعاون فيه ثلاثة من أديان مختلفة ، وحمل رؤية تقدمية لعلاقة الإنسان بالله ، فى سنوات كان الحديث فيها عن الوجودية الملحدة، والجدلية المادية فى أقصى حالاته ، خاصة فى مصر، وقد جاء الفيلم ردا على ذلك الجدل ، بما يمكن تسميته بالحوار الدرامى، فهناك دائما محاورات بين أطراف مختلفة ، والأب حسين هو المحاور الأول فى هذه الأطراف ، هو يحاور ابنته ، ثم يحاور زوجها عندما تكبر ، وفى النهاية فانه يحاور نفسه عندما يكتب رسالته إلى الله ، ولسنا هنا بالطبع أمام محاورة بين عبد وإله . ولكنها بالطبع حالة اتصال حوارى ذاتى موجهة إلى الله ، وقد عبر الأب فى هذه الرسالة الطويلة عن كافة مشاعره ، ثم تحولاته الفكرية. وهذه التحولات ، مثلما يحدث لدى أغلب البشر مرتبطة بأسباب خاصة، ومنها اليأس من شفاء الابنة ، بل واقتراب موتها ، وتأكيد الطبيب على الخطر القادم . وأخذه تعهدا من الزوج والأب بأن العملية خطيرة . وكما أشرنا، فان الفيلم استخدم كافة البدائل من أجل عمل أطروحاته ، وهو يقدم البدائل العلمية ، والروحية ، ومن المهم أن نرى أن هناك تقاربا ملحوظا بين هذا الفيلم ، وبين قنديل أم هاشم ، ولكن الاختلاف بين دروب الإيمان هنا ليس كبيرا ، فالأب مؤمن بالله ، وهو يعلن ذلك إلى نفسه ، وأيضا إلى زوج ابنته .

وبالفعل ، فإن الشخصية الرئيسية في الفيلم هي الأب ، ثم عبد الحميد ، أما عائشة فقد رأيناها في حالة تكشف لاسم الله ، ومعناه، ووجوده، وهي تحاول الاتصال به من خلال دميتها ، الأقرب إليها ، والتي تمسكها بالفعل بين أناملها ، بينما تعجز عن الإمساك بالهواء ، لذا فقد صعدت إلى أعلى المئذنة من أجل أن تكون في مكان أعلى، وعليها أنْ تجد فيه الذات العليا بشكل أكثر وضوحا ، ولعلها حين تركت عروستها، وراحت تلف حول المئذنة كأنها في حالة بحث ، رغم أنها عرفت أن الله موجود في الغرف ، وفي السماء ، ومع الإنسان في كل مكان .

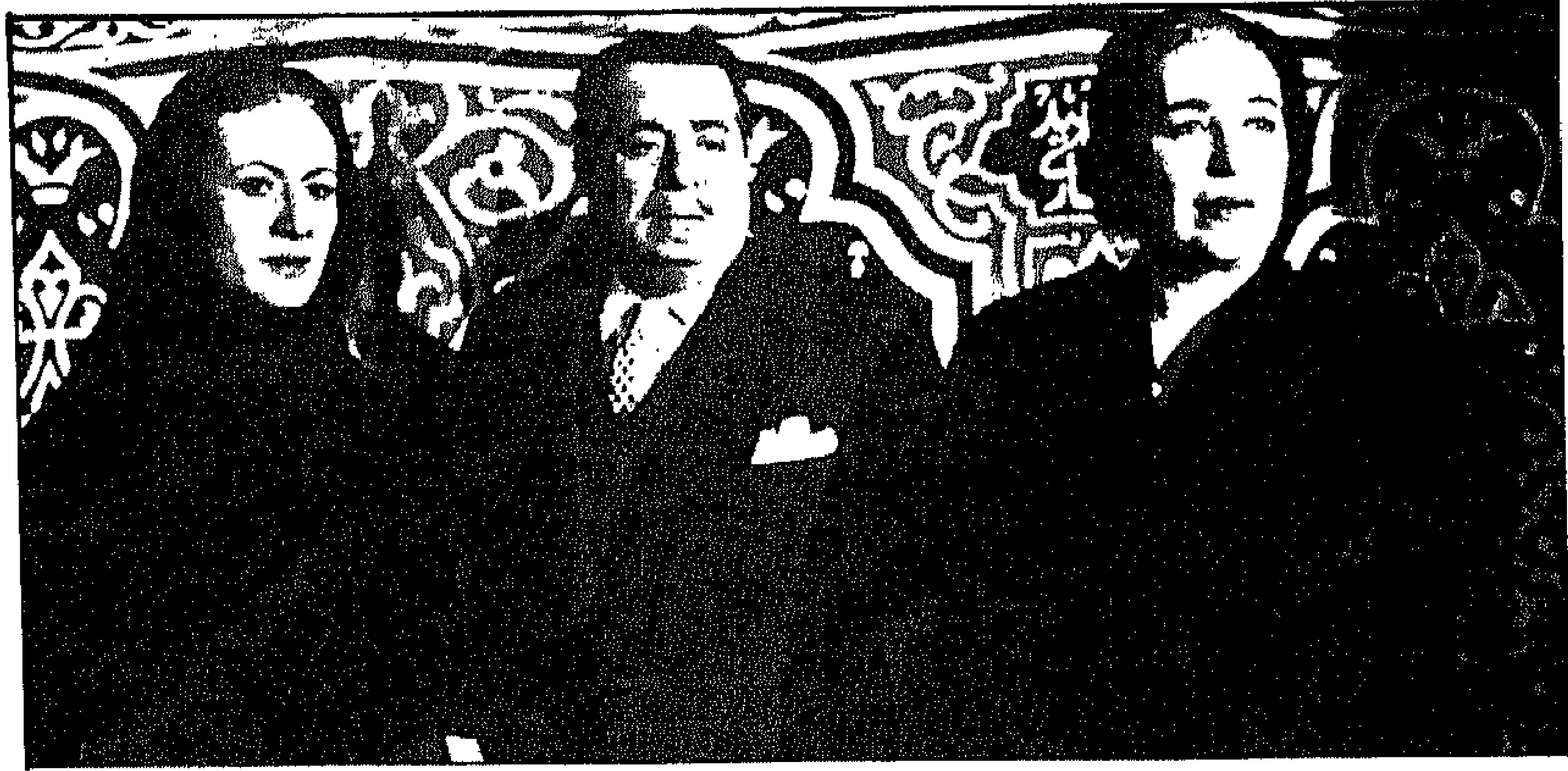
أما عائشة عندما كبرت ، فقد كفت رغما عنها عن التساؤل ، ومن الواضح أنها لم تعد تطرح الجديد من هذه الأسئلة المطروحة عادة من الأطفال في مثل هذه المراحل العمرية . وبذلك يبقى فيلم " رسالة إلى الله " العمل المتكامل من نوعه الذي يتتبع مسألة الجدل حول الإيمان ، ثم الوصول. بالعقل، والعلم ، والوجدان إلى أعلى درجات الإيمان .



رســـالــة الـــى اللـــه



رســـالــة الـــى اللـــه



رســـالــة الـــى اللـــه

بطولة مريم فخر الدين – احمد خميس – امينة رزق . اخراج كمال عطية . انتاج ١٩٦٤

الباب الثانى

الأفـــــلام الـدينيـــة

الفصل التاسع عشر

الأفلام الدينية
ظهور الإسلام

يمكن اعتبار فيلم " ظهور الإسلام " الذى أخرجه إبراهيم عز الدين فى عام ١٩٥١ بمثابة مفتاح للدخول إلى صناعة مجموعة الأفلام الدينية التى عرفتها السينما المصرية . وبالنظر إلى الرواية التى اقتبس منها هذا الفيلم ، وهى " الوعد الحق" للدكتور طه حسين ، فسوف نرى أنها أقرب إلى مفرخة لأغلب الأفلام الدينية التى سنقدمها فى الفصول القادمة .

وقد بدا طه حسين ملتزما بخط الرواية ، وهو يكتب حوار الفيلم ، بالإضافة إلى قصته ، وهو يدفع بالفيلم إلى مخرج لم يقدم فى حياته سوى هذا الفيلم ، وقد كانت التجربة هى الأولى لكل من المؤلف والمنتج ، والمخرج معا كما سوف نرى ، أنها التجربة الأولى فى التمثيل للعديد من نجوم السينما فيما بعد مثل أحمد مظهر وعبد المنعم إبراهيم وكمال يس .

ومن المهم ا لتأكيد على أن كافة سمات الأفلام الدينية المصرية قد ظهرت بوضوح فى هذا الفيلم ، وسوف نتناول أهم هذه السمات من خلال التركيز على كل من النص الأدبى ، والفيلم معا :

* يركز الفيلم على حال العرب ، والجزيرة العربية بشكل خاص ، قبيل ظهور الإسلام ، ويصور مدى الجاهلية التى يعيش فيها الناس سواء من حيث ضلالتهم بعبادة الأصنام ، أو من حيث المجون الذى يعيش فيه البعض ، والشر الذى يتملك البعض الآخر، وهناك نموذجان من الأشخاص الأول يميل إلى السلوك الأحسن ، والأكثر إنسانية، وهو يمتلك من السمات ، ما يؤهله لأعتناق الإسلام . وقد ركز الفيلم على نماذج بعينها ، مثل عمار بن ياسر ، وبلال بن رباح ، وعبد الله بن مسعود ، وسلام بن جبير القرظى ، وفى الناحية الأخرى هناك رجال من طراز أبو جهل ، يتمتع بمكانة اجتماعية مرموقة تجعله قادر على الإيذاء ، والتعذيب .

وفى فيلم "ظهور الإسلام" لم نجد أنفسنا أمام شخصية دينية بعينها مثلما سنرى فى أفلام أخرى مثل " خالد بن الوليد " و " بلال بن رباح " و " السيد أحمد البدوى "، بل نحن أمام مجموعة أشخاص يرتبط دخولهم إلى دائرة التاريخ من خلال إيمانهم بالدعوة المحمدية ، وسيتعرضون للإيذاء ، والآلام ، ويثبتون بجلدهم ، أنهم أجدر الناس بالدخول إلى هذه الدائرة التاريخية .

إذن ففيلم " ظهور الإسلام " يبدأ من الجاهلية ، أسوة ببقية الأفلام ، وهو يتعرض لصعود الدين من خلال ازدياد أعداد المؤمنين به ، وتفانيهم فى خدمته والولاء الشديد لرسول الله ، والإيمان بدوره كرسول عليه توصيل رسالته إلى الجاهلين ، وتحويل دائرة عقيدتهم إلى الإيمان بواحد أحد ..

ويتعرض الفيلم لعادات العرب ، واعتمادهم على التجارة ، وخشية بعضهم من أن يهدد الدين الجديد مكانتهم الاجتماعية ، خاصة أن الإسلام لا يفرق بين سيد وعبد إلا بالتقوى ، وقد ركز إبراهيم عز الدين على قصة المواجهة بين السيد أمية بن خلف وعبده الحبشى بلال ، مثلما سنرى فى أفلام أخرى منها " هجرة الرسول " و " الشيماء " .

كما يصف الفيلم المكان ، وما صر عليه سواء قبل البعثة المحمدية أو بعدها، وحسب طه حسين فإنه ركز أكثر من مرة فى كتابه على مسألة أن هؤلاء الأشخاص الذين يقدمهم فى الرواية والسيناريو قد دخلوا التاريخ بفضل الإسلام " كان التاريخ فى ذلك الوقت ، كما كان فى أكثر الأوقات ، أرستقراطيا لا يحفل إلا بالسادة ، ولا

يلتفت إلى القادة ، وكان التاريخ في ذلك الوقت " كما كان في أكثر الأوقات، ضنينا، بخيلا ، ومستكبرا متعاليا ، يحفل بالسادة في تحفظ ، ويلتفت إلى القادة في كثير من الاحتياط . لا يسجل من أمرهم إلا ما كان له شأن أو خطر ، وآية ذلك أنه لم يسجل أمر قريش في تلك العصور إلا أجزاء يسير لا تكاد تظهرنا من أمرهم على شيء ، كأن التاريخ كان يراها أهون شأنا وأيسر خطرا من أن يمنحه عنايته " (١)

وعمار بن ياسر وغيره من الشخصيات التي يتحدث عنها الفيلم أحد الذين لم يحفل بهم التاريخ قبل الإسلام ، ولم يلتفت إليه ، ولم يصحبه في حياته الطويلة . ولم يسجل غدوه على الناس الرزق ، ولا رواحه على أهله بما أكتسب منه ، حتى كان يوم أكرهه التاريخ فيه على أن يلتفت إلى الدهماء أكثر مما يلتفت إلى السادة والقادة ، وعلى أن يسجل من أمر ياسر وأمثاله من عامة الناس أكثر مما يسجل من أمر حلفائه من بني مخزوم وأمثالهم من الملأ والسادة في قريش . (٢)

وقد ركز طه حسين في النص الأدبي ، وأيضا في النص السينمائي ، على مسألة علاقة الإسلام بإدخال الذين آمنوا به من الدهماء إلى دائرة التاريخ أكثر من مرة ، فقد تحول التاريخ إلى دار أرقم بن أبي الأرقم التي شهدت ميلاد الدعوة . والتي اتخذها محمد لنفسه ولأصحابه ناديا ينشر منه دعوته .

إذن ، فكل هؤلاء الأشخاص الذين استعرضهم الفيلم علينا ، قبل الدخول في الإسلام ، والذين تعذبوا فيما بعد أشد التعذيب قد صاروا أبطالا يحتذى بهم ، ويستحقون الوقوف عندهم بصور مختلفة .

* بدت عملية التعذيب ركيزة أساسية للوقوف عندها دراميا . وهناك طرفان مرتبطان بشكل مباشر بعملية التعذيب ، كما أشرنا ، وهما : السيد ، والعبد . فالأول يملك مقدرات التعذيب ، بل أنه يمتلك الشخص نفسه ، ولذا فما أن يعصاه ، فعليه أن يفعل به ما يشاء . والتعذيب يتطلب أن يكون الطرفان على وجهي النقيض فيما يتعلق بمسألة العقيدة ، فالأول كافر ، يبقى على دينه القديم ، ولا ينوى الدخول

(١) الوعد الحق ، د. طه حسين " الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٥ ، ص ١٦ .

(٢) الفصل الثاني ص ١٧ .

بـأى حـال إلى الإسـلام ، الـذى يـرى أنـه يهـدد مسـتقبله الاجتمـاعى ، ومكانتـه كتـاجر ، أمـا الثـانى ، فليـس أمامـه مـا يخسـر مـن متـاع الدنيـا ، ولكنـه يمتلـك إرادة قويـة، يتحمـل بهـا أسـاليب التعذيـب ، وقسـوته ، وفـى بعـض الأحيـان ، كمـا سـيحدث فعـلا ، فإنـه يدفع حياته ثمنـا لمبـدأ أو عقيـدة آمـن بهـا .

وعلى سـبيل المثـال ، فإن أبـا جهـل عمـرو بـن هشـام ، قـد حشـد رجالـه ، وكـل قوتـه مـن أجـل تعذيـب عمـار بـن ياسـر ، وأبويـه ، فوضعوهـم فـى الحديـد ، وأشعلوا فـى دار ياسـر النـار ، ويقـول ياسـر لزوجتـه سمية والقـوم يدفعـون بهـم إلى حيـث يحبسـون : انظـرى سميـة ، هـذه أول النـار التـى عرضتهـا علـى الأحـلام ، فيقـول لـه ابـن عمـار (عمـاد حمـدى) : ومـن ورائها جنة فيهـا نعيـم ورضـوان للذيـن صدقـوا واستجابوا لمـا دعـاهم إليـه .

وتمتلـئ الأحـداث بأسـباب التعذيـب ، وهـو تعذيـب وحشـى ، حيـث يتـم حـرق بيـوت المسـلمين ويوضعـون فـى الحديـد ويسـامون سـوء العـذاب ، وقـد ركـز طـه حسـين علـى تعذيـب بـلال ، وكيـف تـألم " حتـى ملـت قريـش تعذيبـه ، عذبـوه بالنـار والمـاء ، وعذبـوه بـالحديد والسـياط ، طرحـوه علـى الأرض فـى الرمضـاء ، وأثقلـوه بـالصخر ، يريدونـه علـى أن يذكـر آلهتهـم بخير فلا يسـمعون منـه إلا : أحـد .. أحـد . يقـول لـه أميـة بـن خلـف : أذكـر آلهتنـا بخير يـا بـلال يرفـع عنـك العـذاب ، فيجيـب : إن لسـانى لا يطـاوعنى ، ثـم يمضـى فـى ذكـره قـائلا : أحـد .. أحـد . فيمـل أمية بـن خلـف وأصحابـه فيضعـون عنـه أثقالـه ثـم يقيمونـه ، ثـم يضعـون الحبـال : حبـلا فـى إحـدى ذراعيـه وحبـلا فـى ذراعـه الأخـرى ، وحبـلا فـى إحـدى سـاقيه وحبـلا فـى سـاقه الأخـرى ، ثـم يدعـون الصبيـة ، ويلقـون إليهـم بالحبـال، ويأمرونهم أن يعـدوا ببـلال حتـى يجهـدوا أنفسـهم ويجهـدوه ، ويفعـل الصبيـة مـا أمـروا، فيعـدون بـه إلى اليمـين ، ويعـدون بـه إلى الشـمال ، ويعـدون بـه إلى أمـام ، ويعـدون بـه إلى وراء ، وهـم يتصـايحون ويتضـاحكون ، وأميـة بـن خلـف وأصحابـه ينظـرون ويتعـابثون، وبلال لا يحفل بشىء مـن ذلـك ، وإنمـا هـو يتبـع العـادين بـه حيـث يعـدون .. [1]

ومثـل هـذا التعذيـب الـذى رأينـاه فـى الفيلـم الـذى أخرجـه إبراهيـم عـز الديـن ، قـد أعيد إخراجه بنفس الصـورة فـى فيلـم " بـلال بـن ربـاح " ، وهنـاك مشـاهد فـى الفيلمـين

---

(١) المصدر السابق ص ١١٤ .

متشابهة مثل صعود بلال فوق الكعبة لإطلاق أول آذان في الإسلام . ومثل الحال الذى وصل إليه بلال من الحزن بعد وفاة الرسول ، ورحيله بعيدا عن الحجاز .

وقد ركز الفيلم على التعذيب البالغ القسوة الذى عانى منه بقية المسلمين، خاصة عائلة عمار بن ياسر على أيدىّ أبى جهل ، حين طعن الأم بحربة كانت فى يده فتشهق شهقة خفيفة وتكون أول شهيدة فى الإسلام ، ثم يأتى دور الأب ياسر الذى يضربه أبو جهل فى بطنه غيظا وحنقا ، فيقتله كى يصبح ثانى شهيد فى الإسلام .

* وقف الفيلم عند دور المرأة المسلمة ، مثل دور الأميرة الحبشية التى كانت سيدة للعبد رباح ، وأم بلال ، فصارت له زوجة ، وأطاعته ، وولدت له ابنه عبدا لخلف بن أمية ، ورغم الفارق الاجتماعى الكبير بين الزوجة ورجلها ، فإنها كانت له مثال الزوجة المطيعة التى تقف إلى جواه فى كل أمور حياته .

وهناك بالإضافة إلى سمية زوجة ياسر بن عامر ، والتى كانت أول شهيدة فى الإسلام ، نرى سهلة بنت سهيل ، وهى زوجة أبى حذيفة بن عتبة بن ربيعه ، والتى تنوى الهجرة ، مع أول فوج من أصحاب محمد إلى أرض الحبشة، فسهيلة زوجة مخلصة لزوجها ، تخفى أمر إزماعها الهجرة عن أخيها عبد الله بن سهيل . والتى تقرر دعوة أخيها إلى الإسلام حين يزورها فى منزلها. فتردد له قائلة : ولولا أن أذن لنا محمد ودعانا إلى الهجرة لأثرنا الفتنة والعذاب والموت قريبا منه على الدعة والسعة والراحة والروح والأمن والرضا بعيدا عنه فى أى قطر من أقطار الأرض .

وهناك حوار أداره طه حسين بين الأخ وأخته ، بدت فيه مكانة الرسول فى قلب المؤمنات الأوائل ، وأزواجهم ، حين يقول عبد الله لأخته وقد أطرق مفكرا : هو ذاك إذن ! محمد أحب إليكم من آبائكم وأمهاتكم وأخواتكم ومن الدنيا كلها ومما فيها من كل شيء ! ومحمد أحب إليكم من أنفسكم .

" قالت سهيلة : ولو قد أحببت محمدا كما نحبه لعرف قلبك الحب الذى يعطى ولا يريد أن يأخذ ، والذى لا يبقى لنفسه ثمنا من لذة الجسم أو نعيم النفس .. "[1]

(١) المصدر السابق ص ١٠٣ .

* يعتبر فيلم " ظهور الإسلام " أحد الأفلام الدينية القليلة المأخوذة عن نص أدبي ، والتي شارك مؤلفها في كتابتها مباشرة ، لذا جاء الحوار أقرب إلى النص الروائي ، وهو حوار طويل ، مليء بالاستدلالات من القرآن الكريم ، والسنة النبوية . وفي هذا الحوار إشارة إلى أسباب نزول بعض الآيات القرآنية. مثل أسباب نزول الآية الكريمة " **ومن الناس من يشرى نفسه ابتغاء مرضاة الله والله رءوف بالعباد**" .

وأيضا مثل أسباب نزول آيات من سورة الفرقان التي سمعها أبو جهل، فخفق قلبه وخشعت نفسه ، ولكنه سرعان ما تكابر ، وأخفى إعجابه بما قاله الله في كتابه " **وعباد الرحمن الذين يمشون على الأرض هونا وإذا خاطبهم الجهلاء قالوا سلاما، والذين يبيتون لربهم سجدا وقياما، والذين يقولون ربنا اصرف عنا عذاب جهنم إن عذابها كان غراما، إنها ساءت مستقرا ومقاما** " .

والفيلم مليء بأسباب النزول للعديد من الآيات القرآنية ، ورغم أن إبراهيم عز الدين قد كتب السيناريو، وترك الحوار للمؤلف ، فإن طه حسين قد وضع بصمته على كل الفيلم من خلال نصه الروائي ، الذي يبتعد تماما عن أي موانع رقابية ، فرغم أننا أمام فيلم ديني ، فإن شخصية الرسول كانت حاضرة دوما ، لا تقترب منها الكاميرا ، لكن المؤمنين الأوائل دائموا الحديث عنه ، وعلى سبيل المثال ، فإن رواية " الوعد الحق " .. بمثابة رؤية لإبراز من دخلوا التاريخ من غياهب العبودية ، إلى نور الإسلام ، وقد ركز الفيلم على شخصية واحدة هي عمار بن ياسر . باعتباره من شباب المسلمين . ورغم هذا فإن الفيلم لم يغفل بقية الشخصيات السابق الإشارة إليها .

* وقف الفيلم عند نقاط بعينها ، مثلت انتصارا للإسلام ، مثل الهجرة إلى المدينة، وفتح مكة ، ودخول المؤمنين في دين الله أفواجاً ، بعد أن تحمل العبيد منهم التعذيب ، وتخلى الأشراف عن صلفهم وجبروتهم ، ومن هنا جاءت جاذبية الفيلم، ونجاحه ، حيث عرض لسبع أسابيع ، وهو رقم قياسي بالنسبة للعرض في تلك الآونة .

* سبق الدكتور طه حسين كافة زملائه الأدباء ، بأن قدم تعليقا في بداية الفيلم بصوته ، وصورته ، وهو في هذا المضمار سبق الدكتور محمد حسين هيكل الذى فعل نفس الشيء في مقدمة فيلم زينب ، وأيضا إحسان عبد القدوس الذى كرر نفس الشيء في مقدمات أفلام عديدة مأخوذة عن رواياته ، مثل " لا تطفىء الشمس " ، والمقصود بالمقدمة هنا Thriller . وهي تلك المقدمة التي تعرض في دور السينما ، قبل أسابيع من العرض الرسمي للفيلم ، وهي بمثابة إعلان لجذب المتفرجين للمشاهدة ، وعادة كان الأديب يستخدم كأداة لجذب المشاهدين لمتابعة الأفلام المأخوذة عن إبداعه .

* كان " ظهور الإسلام " هو أول فيلم يستخدم فيه أسلوب "الراوية" الذى يحكى بعبارات بليغة ما لم تقدر الكاميرا على تصويره ، خاصة ما يتعلق بالممنوع نقله على الشاشة ، وقد تكرر ظهور هذا الراوية في أفلام الخمسينات الدينية ، مثل " بلال مؤذن الرسول" ، و " الله أكبر " و "بيت الله الحرام" وقد جسد عباس فارس هنا دور الراوية ، بالإضافة إلى دوره في الفيلم في أداء شخصية ياسر .

الفصل العشرون

انتصار الإسلام

الفيلم الذى أخرجه أحمد الطوخى تحت عنوان " انتصارالإسلام " عام ١٩٥٢ ليس سوى فيلم صحراوى فى المقام الأول . وهو يطرح سؤالا حول نوعية الفيلم الدينى. فهل يعنى أن فيلما ما يورد فى حواره مجموعة كبيرة من الآيات القرآنية ، وتدور أحداثه فى الصحراء ، ونعرف أن زمن وقائعه تدور أيام البعثة المحمدية . هل يعنى كل هذا أننا أمام فيلم دينى ؟ .

لا يمكن أن تحدد مجموعة من الجمل الحوارية نوعية فيلم ما من الأفلام . ولذا ففيلم " انتصار الاسلام " رغم كل ما أحاطته من دعاية ، بالإضافة إلى عنوانه ، وما جاء على لسان بعض أبطاله ، ليس أكثر من فيلم صحراوى ، عن العادات البدوية ، ولم يكن هدف صانعه سوى أن يقدم فيلما من نوع المغامرات ، وبعد نجاح " ظهور الإسلام" وعرضه قام بإضافة بعض الجمل والأحداث كى يصبح بنفس الصورة التى رأيناه بها. حيث أن المواجهة الأساسية بين الأبطال لم تكن من أجل هدف أسمى هو نشر الدين، قدر ما هو الصراع بين أطراف القبائل حول امتلاك قلب امرأة . وانتهت الأحداث بعودة هذه الحبيبة إلى الرجل الذى تحبه على طريقة حواديت السينما المصرية فى تلك الآونة .

تعال أولا نرى ماذا قدم أحمد الطوخى فى مادته الدعائية حول الفيلم ، ولنرى علاقة ما ذكره بموضوع هذا الفيلم ، ففى الصفحة الأخيرة من دفتر الدعاية الذى كان يوزع عادة مع الأفلام ، يذكر الآية القرآنية كأساس يقوم عليه موضوع الفيلم : "ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون" ، مما يوحى أننا أمام فيلم عن شهداء الإسلام الأوائل . وكيف دفعوا حيواتهم من أجل عقيدتهم الجديدة .

وفى مقدمة الفيلم تجىء لوحة على الشاشة مصحوبة بتعليق صوتى يقرأها لمن لا يعرفون القراءة . " مزجت حوادث هذه القصة بدماء الشهداء المجهولين الذين جاهدوا فى سبيل الإسلام ، ونسيهم التاريخ ، نهدى لهم هذا الفيلم لنجزى لذكراهم بعض حقوقها ، ونسرد بفخر ما أهمله التاريخ " .

ثم تأتى لوحة أخرى تكشف لنا نوايا المخرج الحقيقية : "كان العهد الجاهلى عهد رعب وفزع وانتشار العصابات التى كانت تغير على القبائل الآمنة المطمئنة. وكانت عصابة هبار بن الأسود وهى أخطر العصابات فى ذلك الحين" .

إذن فنحن أمام فيلم صحراوى ، عن قطاع الطرق الذين يسيطرون بقوتهم على الصحراء . وكأن الإسلام قد جاء لمحاربة هؤلاء وليس لهداية الناس أجمعين ، وسوف نرى أن المواجهة بين بنى هلال ، وعمرو من ناحية ، ثم بين "عصابة هبار " هى فى المقام الأول بين أخيار وأشرار .. ومن أجل إمرأة ، وليست من أجل هداية هؤلاء الأشرار إلى الدين الجديد . وقد كشفت المعركة النهائية فى الفيلم عن نوعية المجابهة بين الطرفين، فهناك اقتتال شرس للغاية بين طرف يمثله عمرو الذى يود الحصول على حبيبته جميلة (ماجدة) وبين الرجل الذى اختطفها قاسم بن هبار (فريد شوقى) . وتنتهى المعركة بالقضاء على الأشرار، والمعروف فى الأفلام الدينية هو دخول كل الأطراف فى النهاية فى هداية الدين الجديد .

ومن أجل التأكيد أننا فى فيلم صحراوى ، هو اللغة التى يتحدث بها أبطال الفيلم ، فهى لغة قبائلية صحراوية ، وليست لغة عربية ، مثل " ليش بتبكى ع العار اللى خلّفتيه .. أغربى عن وجهى يا ولادة البنات " وبقية حوار الأشخاص طيلة أحداث الفيلم .

ورغم أن الفيلم حاول أن يكشف لنا عادة جاهلية فى البداية ، وهى وأد البنات فإن العادة القبلية الصحراوية الخاصة بامتهان الأم التى تلد البنات لا تزال موجودة بشكل بارز ، وخاصة فى المجتمعات العربية الصغيرة ، كالقبائل والقرى . ورغم أن فيلم أحمد الطوخى قد كشف لنا هذه العادة ، فإنه سرعان ما ابتعد عن تنفيذها . بمعنى أننا لم نر وأدا للفتاة التى يود الشيخ هلال أن يتخلص منها فى بداية الفيلم ، حيث سرعان ما جاءت عصابة هبار ، وهاجمت قبيلة بنى هلال ، وقتلت من قتلت ، فإنشغل الأب الشيخ هلال (عباس فارس) عن وأد أبنته بالحرب ، وتمت إصابته إصابة شديدة كى يقوم أحد رجال هبار واسمه غضب (حسن البارودى) بأخذ الفتاة ، وقيامه بعد ذلك بتربيتها وذلك على غرار الكثير من القصص المشابهة . رغم أن أحداث الفيلم لم تكشف لنا أن هذا الغضب لديه أسرة وزوجة .

أى أن العثور على الطفلة والتى تعتبر بمثابة الشخصية الرئيسية فى الفيلم هو محور الأحداث ، فهى التى سيدور من حولها الصراع وستكون بؤرة كل الصراع فى الفيلم . فغضب عندما يشاهد الطفلة وسط الأحداث الدموية ، فإنه يتوق لقتلها ، لكن خنجره يتوقف فى الهواء وهو يردد : " ما هاين على أقتلها ، اتركها لى أتبناها " وبمنطق الخير والشر فإن سلوك قطاع الطرق يبدو أكثر اعتدالا وطيبة من بنى هلال الذين تسول نفوس رجالهم بدفن البنات وهن أحياء .

وعلى طريق التعليق الذى يود أن يدخل الدين فإننا نسمع ، " وأخذت العصابة تتوالى هجماتها على القبائل المسالمة حتى ظهر الإسلام " وكى يقنعنا الفيلم أننا فى إطار دينى نرى ديكورا بسيطا لمكة المكرمة . ويستكمل التعليق أن هذا أول شىء من الشعاع ظهر منه الإسلام ، ثم نرى شابا يدعو عمرو (محسن سرحان) يلتقى بأبيه ويسأله أين كان ، فيرد : " كنت حدا رسول الله " ، " وأش جال القرآن " ثم يتلو الأب بعض السور الصغيرة خاصة سورة " النصر " (**إذا جاء نصر الله والفتح ورأيت الناس يدخلون فى دين الله أفواجا فسبح بحمد ربك واستغفره انه كان توابا**) . التى نزلت بعد فتح مكة وبعد أن استتب الإسلام ، والمفروض أننا فى هذه الأحداث فى بداية الإسلام. وعلى الفور ، يردد الإبن : "هذا الكلام زين ، ما يقوله بشر" ، وسرعان ما نعرف أن الرجل وابنه سيغادران مكة ، ويقول بحسرة : " وا لله فراق الروح أهون

مـن فراقـك يارسـول الله " . وأمام هـذا المشـهد البـالغ الإيجاز الـذى نعـرف منـه ان الأب والابـن قـد دخـلا ديـن الإسـلام ، فـإذن أحمـد الطوخـى يفـرد مسـاحة واسـعة لأغنيـة دينيـة وسـط الصحـراء يرددهـا شـفيق جـلال ومطربـة أخـرى تحمـل عنـوان " الرسـول " وكأنهـا صـدى للجملـة التى قالهـا الأب ، هـذه الأغنيـة تـأخذ مسـاحة زمنيـة مـن الفيلـم . ممـا يعطـى الإيحاء الأكيـد أن مشـهد لقـاء الأبـن بأبيـه كـان بمثابـة سـبب لـترديد الأغنيـة الطويلة التـى لا تناسـب أى نـوع مـن الأفـلام وخاصـة الدينيـة .

ومـا ان تنتهـى الأغنيـة ، حتـى نـرى رجـال هبـار يهـاجمون القافلـة ويعذبـون العبيـد، ثـم يهـاجمون بعـض المسـلمين وهـم يؤدون الصـلاة فيمـوت الأب ويبقـى الابـن عمـرو . وعلـى الجانب الآخـر نـرى جميلـة تداعـب عنزتهـا وهـى تعيـش بـين أفـراد قبيلـة قطـاع الطـرق . ويقـوم غضـب باعتبـاره أبيهـا بعـرض الغنـائم التـى حصلـوا عليهـا مـن الغـارات ، وتخـرج الفتـاة إلى المغـارة التى تم فيهـا أسـر عمـرو وتـردد بكـل سـذاجة " يـاقلبى مـا أحـلاه زيـن الشـباب فـى أرض هبّـار ، لا تخـف " ، ثـم تـروح تطببـه وتحـاول تهريبـه فتمنحـه سـيفا وجـوادا ليهرب بهمـا .

وكمـا نـرى فـإن المشـاهد الأولى قصيرة ، أمـا مشـهد الغنـاء الدينـى ثـم الرقـص فهـو طويـل ، مثـل الرقصـة التـى تؤديهـا هنـد وسـط مجمـوع الرجـال اللامعـى العيـون والمليئـن بالشبق ، وعلـى طريقـة أى راقصـة فـى أى كباريـه فإنهـا مـا أن تنتهـى مـن نمرتهـا حتـى يقومـون بـالتصفيق لهـا . وعقـب الرقصـة نـرى شـخصا أشـبه ببلطجيـة البـارات يعـرض حبـه عليهـا ويسـألها عـن السـبب فـى زيـادة دلالهـا وتصـده باعتبارهـا راقصـة شـريفة ، فهـى تحـب عمـرو الـذى يعـود إلى قبيلتـه جريحـا . وتقـوم برعايتـه ، وتـراه وهـو يـؤدى الصـلاة . ثـم يـدور حـوار مختصـر " ليـش تسـجد يـاعمرو ؟ " . فـيرد "علمنـى هـذا محمـد خـاتم النبيـين وسـيد المرسـلين"، ثـم يـبدأ فـى تـلاوة بعـض السـور القرآنيـة بشـكل متتـابع ليـس بينهـا أى رابـط درامـى ، ويمكنهـا أن تـنزل بـردا وسـلاما علـى الراقصـة . مثـل : " **أطيعـوا اللـه وأطيعـوا الرسـول** و " **لـو أنزلنـاهذا القـرآن علـى جبـل**" ، " **كنتـم خـير أمـة أخرجـت النـاس** "

ومـا أن ينتهـى هـذا المشـهد حتـى نـرى البلطجـى الـذى لا نعـرف لـه اسمـا يؤلـب قومـه : "كيـف نـترك عمـرو يسـخر بأربابنـا ، ويقضـى علـى ديننـا ؟" ومـن الواضـح أنـه لا ينجـح فـى مسـعاه،

فيسعى للتخلص من غريمه ليس أبدا بسبب أنه مسلم ولكن لأنه محل اهتمام وحب هند، وهو يسعى بذلك للتخلص منه كعزول وليس أبدا بسبب الدين وهو سبب يكفى أن يفقد التعاطف مع الحدث ، والشخص . ويبدو أن الفيلم يؤلف أى حدث من أجل أن يكون ذلك سببا كى ينطق عمرو بآية قرآنية بعينها . وهذا البلطجى عكرمة يدخل على عمرو ، ويقذفه بحجر ضخم ، لكن المعجزة تأتى أن الحجر يخطىء عمرو، فيحاول الرجل مرة ثانية ويفشل ، ثم يردد عمرو : " لكننى أعمل بهدى الإسلام وأتبع كلام الله " .

وتنتقل الأحداث بعد ذلك إلى منحى بعيد . فهناك عرافة (هند رستم) تنبىء هند بحبها لعمرو وهى نفس العرافة التى ستقف بعد ذلك إلى جوار جميلة فى مناصرة حبها ، وتردد عبارات تقليدية مثل " وقلبك بالغريب مشغول " . وقبل أن تتنبه هند إلى ما يحدث حولها ، تدور معركة ساذجة بين عكرمة وعمرو ، وعلى طريقة معارك السينما المصرية ، فإن عمرو يتمكن من اسقاط غريمه من فوق الجبل وتشهر هند إسلامها عقب إصابتها بطعنة عكرمة . ويردد عمرو مناجيا : " سبحانك ربى .. الك قادر على كل شىء " .

وتمر الأحداث بسرعة ، كأننا أمام تماثيل يسهل نقلها من مكانها ، فما أن تموت هند حتى تبدأ قصة المواجهة بين قاسم وعمرو بسبب جميلة . وعلى طريقة العصابات. فإن قاسم يقوم بمهاجمة عمرو بلا سبب باد . ثم يحبسه مع عبد أسود ، معلق فى داخل جب ، وذلك باعتباره مسلم يتم تعذيبه . وما أن يتم وضع عمرو فى الجب بدون سبب لعدم قتله من قطع طريق من طراز قاسم فإنه فى مكان قريب يقوم غضب بزف بشرى جميلة لابنته بأن قاسم يطلبها للزواج ، وعلى طريقة البنات العصريات ، تقول الفتاة للرجل : "أهون على يقبض على روحى من أن يتزوجنى" ، وعندما تعرف ان حبيبها سيموت فى الفجر على أيدى الرجل الذى سيتزوجها ، فإنها تذهب إلى هذا القاسم. وتعلن موافقتها على الزواج : " لى طلب واحد منك ، أطلق عمرو ليعود لأهله ". وعلى طريقة الرجل العصرى حتى وان كان مجرما عتيدا يقول قاسم : " طلبك عزيز يا جميلة. لكن ما يغلى عليكى " .

وباعتبار أننا أمام نفس المجرم الشرير التقليدى فى السينما ، فنحن تعرف ان قاسم لن يفي بالوعد . وأنه عقب زفافه سيقوم فى ساعات الفجر ليقتل خصمه ، وأمام هذا السيناريو المهلهل وأثناء حفل الزفاف تنتقل الكاميرا إلى الجب ، حيث ينادى العبد الذى يتم تعذيبه على المياه ، ويمنحه عمرو وهو فى نفس الجب المياه فيحمد الله ويردد عمرو : " أنت مسلم "، ويكون ذلك سببا لأن يردد عمرو بعض الآيات القرآنية " لا تحزن ان الله معنا" ، ثم يناجي ربه قائلا : " اللهم أفرغ علينا صبرا وأمتنا على دين الإسلام " .

وطيلة هذه الأحداث لا نعرف أى شيء عن البعثة المحمدية ، ولا فى أى مرحلة نعيش فهل نحن فى بدايتها ، أم بعد فتح مكة ، أم بعد وفاة الرسول (ص) . وكما سبقت الإشارة ، فإن المخرج يود أن يصنع مزيجا غريبا ، فهو يقدم فيلما مصريا تقليديا به كافة التوليفات المعروفة فى السينما . ويسند الأدوار لأشخاص عرفت عنهم النمطية فى أنواع الأدوار التى تسند إليهم فى تلك الفترة مثل فريد شوقى فى دور قاسم ومحسن سرحان فى دور عمرو . أما الضريبة التى يفرضها الكاتب والمخرجين على الأفلام بحشر أغنيات ورقصات واستعراضات لا لزوم لها فإنها تتكرر هنا بشكل يثير الملل ويبطيء من أحداث الفيلم الذى يكاد يكون خاويا من أى عنصر تشويق تتحول الصراعات فيه إلى مواجهة بالغة السذاجة .

ويبدو هذا واضحا فى مشهد أغنية " الرسول " كما أشرنا ، ثم فى استعراض غنائى يتم فيه زفاف جميلة إلى قاسم وتقوم فيه العروس بالرقص بالسيف ، فلا هى تجيد الرقص ولا نحن أمام استعراض جذاب ، وسعيا لكسر حدة الملل الذى تثيره الأغنية فى نفوس المشاهدين نرى مجموعة من الأحداث ، كأن تدخل العرافة إلى الجب لإنقاذ عمرو وتنبيهه إلى ما قرره قاسم أن يفعله به عند الفجر ، ثم يقوم عمرو وزميله العبد الأسود المسلم بالتخلص من الحرس . وفى مشهد ساذج تدخل العروس إلى خيمتها وتفاجأ بحبيبها بالداخل ، ثم يدخل العريس فيضربه وتهرب العروس مع حبيبها ، وذلك بمساعدة العرافة وحسب القانون الصحراوى فإن قاسم يهتف : "ياللعار" ، ثم يضيف الجملة التى يتصدر الفيلم أنها تجعله فيلما دينيا . " جميلة هربت مع عمرو المسلم " . ولو

أننا فى أى فيلم عادى ، لقيلت الجملة على هذا الطراز : " جميلة هربت مع عمرو ابن قبيلة همذان " ، باعتبار أن اسم القبيلة مثلا يعنى ان عمرو من الأعداء .

ومن الواضح أن الطوخى يتصور أنه يصنع فيلما دينيا عن " أنتصار الإسلام" حين يردد قاسم : "واللات والعزة لنقتل رجالهم ونشعل خيامهم " . ومن أجل أن يصنع حدثا دراميا لآية قرآنية ، فإننا نرى جيوش هبار تمشى بين ممر ضيق للغاية هو فى الأساس ديكور سىء الصنع ، ومن أعلى يقوم رجال عمرو بقذفهم بالحجارة ويهزمونهم وينسحب رجال العصابة ، ويقف عمرو فوق تلة صغيرة ليردد : "وكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله" . ثم تتوالى الآيات الكريمة عن الحروب : "وما رميت إذ رميت لكن الله رمى" و " إن ينصركم الله فلا غالب لكم " .

ولو أن أحمد الطوخى كان فنانا موهوبا لاستفاد من قدسية هذه الآيات ولراح يرددها وسط أبناء عشيرته بصوت جهورى ولأثر فيهم بقوة أثناء المعركة ، وأعتقد أن مثل هذا الأمر يمكن أن يعطى تأثيرا فى نفوس المؤمنين أقوى من ترديدها عقب إنتهاء المعركة التى يقتل فيها هبار (رياض القصبجى) ، ويصر فيها قاسم على الإنتقام .

وكما أشرنا فى بداية الفصل بأننا أمام حكاية حب تختلف عن كافة القصص العاطفية التى ستقدمها السينما بعد ذلك فى السينما المصرية ، فالصراع الدائر هنا ليس بين قوم مشركين وآخرين اهتدوا إلى الإسلام ، ولكنه صراع بين طائفتين من أجل امرأة. هى حسب قانون الصحراء زوجة لقاسم . لكن الفيلم يخرجها من هذه الدائرة عندما تشهر إسلامها . وقبل أن يحدث ذلك فإن حديثا ساذجا يدور بين قاسم وبين "غضب" حول العار الذى جلبته جميلة ، ويعرف أن الفتاة ابنة الشيخ هلال من أشراف العرب .

وبينما تعلن جميلة إسلامها فإن قاسم يذهب إلى قبيلة بنى هلال ليخبر زعيمها بأن له أبنة ، ونجد هذا الرجل الذى يسود وجهه عندما بشر بالأنثى قد أصر أن يعيد أبنته . فيهب إلى عمرو ويعلن أن جميلة أبنته وتبدو الأمور هنا غير قابلة للتصديق. فبمجرد أن يقول الرجل أن جميلة ابنته تتفتح أمامه الأبواب فهو يمكنه أخذ الفتاة بسهولة. وهو يرفض بشدة أن يتزوج عمرو باعتباره من أهل الريف من ابنته وهى الآن تنتمى إلى الأشراف .

وتأخذ الأحداث منحى جديدا عندما يقرر الرجل أن يزوج ابنته من ابن أخيه شهاب (أحمد أباظة) " نريدها أن تنسى الشقاء والهوان ، ياللا يا بنات أفرحوا وهيصوا . نزفك الليلة على شهاب " ويحدث تحول مفاجيء من الأب عندما ترفض الابنة التى نراها فى الفيلم وقد أقيم من أجلها أكثر من حفل زفاف ، وفى اثناء زفافها على ابن عمها ترفض وعندما يسألها الأب عن السبب تقول : "لأننى مسلمة ، وموحدة بالله" فيضربها بقسوة ثم يمسك منها الآيات المكتوبة فوق قطع الجلد ، ويروح يتلوها . ويختار الفيلم هنا آية تمثل إعجازاً لغوياً متميز " **الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية ، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شىء عليم** " .

وبينما يقوم الأب بتلاوة الآية الكريمة فإنه يمسك قلبه وكأن هذا دليل على تحوله وتغيره ، ثم ينظر إلى ابنته ويردد " دلينى على محمد " . وكأنما الفيلم يؤكد على أن شخصا مثل الأب يمكنه أن يلين بمجرد سماعه آيات القرآن ، ومن أجل أن يؤكد الفيلم على قدرة القرآن على تغيير الناس وهويتهم يلتقط الأب قطعة أخرى من الجلد ويقرأ : " **الذى خلقنى فهو يهدين وهو الذى يطعمنى ويسقين وإذا مرضت فهو يشفين ، والذى يميتنى ثم يحيين والذى أطمع أن يغفر لى خطيئتى يوم الدين ، رب هب لى حكما والحقنى بالصالحين** " .﴿الشعراء ٢٦٠﴾

وعلى التو يتحول موقف الأب ، لكن إعلان إسلامه يرجىء إلى وقت آخر ، عقب هجوم قاسم ورجاله على بنى هلال ، ومصرع هاشم . وعقب أغنية بكائية " يا مفارقين الأحباب " ، يأتى عمرو على رأس جيش صغير لمحاربة خصمه . تحت راية " لا إله إلا الله " ، وتدور معركة هى أشبه بمعارك البارات التى نراها فى السينما ، فلسنا أمام أشخاص يبارزون بكفاءة ، بل هم ممثلون يحملون السيوف ، أو الأسلحة البيضاء ، ويخافون استخدامها . وعلى ناحية أخرى فهناك معركة بالأيدى يقوم فيها أحد المتعاركين بقلب خصمه على طريقة شقلبظات السينما واللكمات وهى معارك فردية التنفيذ ، وليست

جماعية مثلما هي الحروب . وحين نرى عمرو يقوم بإسقاط أحد أصنام بني هلال فإنه يفعل ذلك وحده ، والمفروض أن هذا يحدث بشكل جماعي " في دين الله أفواجا " ويردد : " **قل جاء الحق وزهق الباطل ان الباطل كان زهوقا** " .

وعلى طريقة المشاهد الفردية اثناء الحرب فإن العبد الأسود الذي لا نعرف له اسما يصاب بطعنة وهو في هذه المعركة حامل الراية ويلتقط عمرو الراية ويدور حوار بين الإثنين كأننا لسنا أبدا في معركة حربية يدفع فيها أي شخص حياته إذا لم ينتبه إلى سيف خصمه ، فعمرو ينظر إلى صديقه في أسى ويردد الآخر " ليش تبكي يا عمرو ، كل نفس ذائقة الموت ، أنا يكفيني أن أموت على دين الحق" . وما أن يلفظ أنفاسه حتى تجيء الآية القرآنية التي نقرأها على مواد الدعاية " ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا " . وكان السؤال المطروح هو ، هل هذه المعركة في سبيل الله ، أم في سبيل جميلة ؟ ، فها هو عمرو يقوم بإنقاذ فتاته من بين يدى قاسم الذى كان كل همه أثناء المعركة أن يأخذها ، باعتبارها زوجته لكنها ترفض قائلة : " انا مسلمة يا مشرك " .

وتدور مبارزة بين الخصمين على غرار تلك المبارزات الأمريكية في أفلام "سكاراموش" وغيرها ، فبعد استخدام السيوف وبلا سبب يقومان باستخدام الخناجر وقبل أن يطعن عمرو خصمه يطلب منه أن يسلم فلا يستجيب له . ويردد عمرو وهو يقتله : "مأواك جهنم وبئس المصير" .

ويجيء النص القرآني بمثابة تعليق على المعركة " **ويريد الله أن يحق الحق بكلماته ويقطع دابر الكافرين** " .

وتأكيدا على ماذكرناه في بداية حديثنا هنا أننا أمام فيلم صحراوي أو بدوي، فإن بني هلال يردد كلماته إلى عمرو عقب نهاية المعركة بلهجة بدوية تختلف تماما عما سمعناه من لهجات تتردد طيلة أحداث الفيلم ويصعب فهمها لدى المتفرج العادى ، وقد حاولت أن استوعب كلماته خلال استرجاع الشريط الفيديو لكن كان من المستحيل ان يتم ذلك . ولكن يمكن أن نفهم ان الرجل يسأل عمرو عما يريد فيأتي كلاما تقريريا من عمرو ويبدو طويلا كلغة حوار سينمائي :

"نريـد أن نهديكـم للديـن الله ، تحجـوا معانـا لمكـة ، وتبـايعوا محمـد . تبايعونـه علـى شـهادة لا الـه الا الله وأن محمـدا رسـول الله . والـبراءة مـن كـل مـن يعبـدون مـن دون الله وإقامـة الصـلاة لوقتهـا والزكـاة لحقهـا وصـوم رمضـان، وحـج البيـت بعـد الحـاد ، ومـن عمـل صالحـا فلنفسـه ومـن أسـاء فعليهـا ، ومـا ربـك بظـلام للعبيـد " .

وهكـذا فإن المخـرج وهـو أيضـا مؤلـف النص قـد قـام بجمع كـل أركـان الإسـلام فـى موقف واحـد ، وطلـب من مؤمنين جـدد أن يتبعوا الدين الجديـد بأركانه وهـو أمـر مخـالف للواقـع بالنسبة لدين كـان فى طـور التكويـن ، وأنـزل الله أحكامـه بشـكل تدريجى علـى المسلمين .. وعقـب هـذا الطلب ، فإن بنى هـلال يسـأل عمـرو: " مـا تريـد طلـب ثـانى" فيجيـب عمـرو : " جميلة على سنة الله ورسـوله " .

ثـم نـرى فـى المشـهد النهـائى للفيلـم مجموعـة مـن المسـلمين يركبـون البعـير والجيـاد ويسـيرون فـى الصحـراء علـى نغمـات أغنيـة "يـابخت مـن وعـده مـولاه .. وشـاف رسـول الله وضيـاه" وهـو مقطـع مـن الأغنيـة الطويلـة التـى شـاهدناها فـى بدايـة الأحـداث .

مازلنـا نؤكـد أننـا أمـام فيلـم بـدوى فـى المقـام الأول ، أشـبه بكافـة الأفـلام البدويـة التـى تم إنتاجهـا قبـل هـذا الفيلـم ، وقـد شـغفت السـينما إلى حـد كبـير فـى الأربعينـات بهـذه الأفـلام . ومـن أشـهرها " ابـن الصحـراء " ١٩٤٢ ، "ابـن عنـتر" ١٩٤٧ ، و" أبوزيـد الهـلالى " ١٩٤٧ و " جحـا والسـبع بنـات " . و "شـهرزاد" ١٩٤٦ و " الزنـاتى خليفـة " ١٩٤٨ و " الصقـر " و" عنـتر وعبلـة" ١٩٤٥ و " غـادة الصحـراء " و " قيـس وليلـى " ١٩٣٩ ، و" ليلـى بنـت الصحـراء" ١٩٣٧ ، و " رابحـة " . هـذا بالإضافـة إلى الأفـلام التـى تم إنتاجهـا بعـد هـذا التـاريخ مما يعنى أنهـا إمـا أن المخـرج قـد كتـب هـذا الفيلـم قبـل تـاريخ إنتاجـه بفـترة، بإعتبـاره فيلـم صحـراء . وعقـب نجـاح " ظهـور الإسـلام " قـام بـإجراء تعديـلات أو عمـل مزجـا بـين مـا سمعنـاه يـتردد مـن عبـارات دينيـة ونصـوص قرآنيـة وبـين أجـواء الصحـراء . أو أن الطوخـى قـد حـاول أن يسـتفيد مـن نجـاح ظـاهرتين معـا . صناعـة

فيلـم صحــراوى ، وتقديــم فيلــم دينــى . فجــاء فيلــم " إنتصــار الإســلام " الــذى يمكـن استبعاده بسـهولة مــن قائمــة الســينما الدينيــة . لكــن الطوخــى حــاول بقــدر الإمكــان أن يؤكــد لنــا أن فيلمــه تــدور أحداثــه أثنــاء البعثــة المحمديــة . ورغــم أننــا لم نــر فــى عنصــر الحدوتــة الأساســية مــا يؤكــد أننــا نعيــش فــى هــذا العصــر ، فــلا مفــردات اللغــة التــى ينطقهــا تناســب بيئــة الجزيــرة العربيــة ، واللغــة تجمــع بــين البدويــة التقليديــة والعاميــة المصريــة ، ثــم العربيــة الفصحــى مــن خــلال آيــات القــرآن الكريــم .

ومــع ذلــك فــإن هنــاك سمــات بعينهــا موجــودة هنــا تجمــع بــين كافــة الأفــلام الدينيــة وهــى اســتخدام التعليــق ونمــاذج مــن الأحــداث ، ومــن المفــروض أننــا هنــا أمــام قصــة تقليديــة لا تتضمــن أى نــوع مــن الممنوعــات الدينيــة وخاصــة ظهــور احــدى الشــخصيات المبشــرة بالجنــة لم يتضمــن الفيلــم أى إشــارة مــن بعيــد أو قريــب لهــذه الشــخصيات . ومــع ذلــك فــإن نسـبة التعليــق الســردى هنــا لاتقــل بــأى حــال من الأحوال عــن بقيــة الأعمــال الدينيــة المعهــودة فــى الســينما المصريــة .

انتصـــــار الاســـــلام

الفصل الواحد والعشرون

بلال .. مؤذن الرسول

فيلم " بلال مؤذن الرسول " الذى كتبه وأخرجه أحمد الطوخى عام ١٩٥٣ هو أحد الأفلام الدينية المصرية التى يتم فيها تتبع تاريخ شخصية دينية من الصحابة والمؤمنين الأوائل منذ بدايتها وحتى رحيلها عن الدنيا . أى أننا خلال مدة الفيلم الدرامية علينا أن نعيش مع هذه الشخصية طوال حياتها منذ ميلادها وحتى وفاتها .

ولابد للسيناريو المكتوب أن يقف عند مراحل بعينها من حياة هذه الشخصية تركز على نشأته ، وشخصيته ، ثم فى شبابه ، وشيخوخته ، بما يتفق مع دوره فى التاريخ ، من حيث قربه من الرسول عليه الصلاة والسلام ، أو من الدعوة واستكمالها بعد رحيل النبى . وتلك مهمة صعبة على فن يمكن أن تدور أحداث أحد أفلامه كما تعرف فى ساعات قليلة من ليلة واحدة .

ولذا فإن المخرج وكاتب السيناريو أحمد الطوخى قد استعاض عن المناطق التاريخية التى لم يذكرها فى حياة بلال بن رباح بواسطة الراوى الذى يتتبع حياة بلال، ويقص علينا قصته ، فبدا الفيلم كأنه صورة مكملة للراوية الذى يقص علينا تاريخ حياة هذا الصحابى ، بل أن الصورة جاءت باعتبارها تحصيل حاصل ، كأن نسمع على لسان الراوية أن بلال قد هاجر إلى المدينة فنراه فى مشاهد متتالية وهو فى طريقه من مكة إلى

يثرب يعانى تارة من الشمس وأخرى من الرياح الرملية ، أو من شدة العطش ، ثم دخوله احدى المغارات حتى يعثر عليه أعرابى يركب ناقة فينقله معه إلى المدينة .

وقد صاغ الطوخى قصة فيلمه الذى زادت فيه مساحة الرواية على لسان هذا الراوى وكأننا نسمع مسلسلا إذاعيا ليس فقط من خلال طول العبارة وأدائها ، بل أيضا من خلال تجسيد الممثلين لهذه العبارات فبدوا كأنهم فى تمثيلية إذاعية ، من المهم جدا تجسيد العبارة وغلبت الخطابة على الأداء ليس فقط من قام بأدوار ثانوية مثل أبطال المسرح الإسلامى للشباب المسلمين . بل أيضا من خلال تجسيد العبارات لممثلين عرفوا بأدائهم الطبيعى فى الأفلام مثل ماجدة وحسين رياض ومحمود المليجى .

يبدأ الفيلم بحديث شريف يقول "الجنة لمن أطاعنى ولو كان عبدا حبشيا ، والنار لمن عصانى ولو كان شريفا قريشيا" . والمقصود بالطبع بهذا العبد الحبشى هو بلال بن رباح ، الذى ولد لأم من العبيد تسمى حمامة ، جعلته أقداره عبدا لأناس من بنى جمح بمكة حيث كانت أمه وهى حبشية أيضا أحدى جواريهم ، فكان بلال يرعى إبل سيده خلف، ثم سيده الجديد أمية بن خلف .

وحسب هذا الحديث فإن بلال من المبشرين بالجنة ، باعتباره ذلك العبد الحبشى، الذى بشره الرسول عليه الصلاة والسلام بالجنة . ومع ذلك فإن الأزهر على ما نعرف لم يعترض على تصويره سينمائيا .

وتبدأ أحداث الفيلم فيتلك المنطقة من مكة حيث يعيش رباح وزوجته حمامة لم يشر الفيلم إلى اسمها ونرى كيف يعذب السادة عبيدهم ، وتمتلىء الشاشة بالصراخ. ويظهر رباح الذى ينتظر فى تلك الليلة أن تلد إمرأته ، وهو أيضا رجل أسود، ويتحدث باللغة العربية مخاطبا نفسه : " أننى قاتل ، سوف أكون أبا لعبد" ووسط احساسه بالمأساة وبينما هو يتباكى تأتيه القابلة لتبشره بمولد غلام . فيصرخ : " لقد أصبحت أبا لأبن عبد" ، ويصمم أن يقتله حتى يخلصه من قسوة العبودية ، رغم أن الأب نفسه رجل حبشى يقول لزوجته : " أننى أفضل الموت لأبنى على أن يكون عبدا " وترد الأم (عزيزة أمير) كى تهدئ من خوف زوجها وتذكره : " ألم تكن عبدا ، ثم تم عتقك، ثم سمعتك تقول انه سيكون هناك دين جديد سيظهر لا يفرق بين العبد والحر إلا بقدر

العقيدة " يرد الأب : " انه دين الحق والحرية .. دين المساواة " . ثم تختار الأم اسم وليدها . فيوافق الأب على الأسم وهو يردد : " مسكين بلال " .

وكما نرى ، فإنه من حوار الزوجين ، فإن مسألة الدين الجديد كانت مشاعة في مكة ، والجزيرة العربية قبل بعث الرسول بأربعين عاما على الأقل، باعتبار ان النبي وبلال من نفس العمر ، وحسب أحداث الفيلم فإن رباح يذهب إلى الكعبة ، ويرى الغلام محمد يتحدث برصانة وهو في العاشرة، وكان بلال أيضا في نفس السن . ولا نعرف بالطبع حقيقة ظهور الدين الجديد حتى في أوساط العبيد قبل مبعث الرسول بأربعين عاما . وأغلب الظن أن ذلك من أجتهاد مؤلف الفيلم ومخرجه .

وما أن يقدر لبلال أن يولد ، حتى يتم له أن يعيش وينشأ في كنف والديه، ولكن الفيلم الذى بدأ بالصراخ والعويل وأمتلأ طوال أحداثه بهذين المفردين ، لم يشأ ان يترك " بلال " في حالة هناء ، وهو الانسان الذكى ، فما لبثت أمه أن ماتت ، ثم مات الأب كى يهتم به " خلف " سيده . ويصور الفيلم كيف كانت الكعبة مليئة بالأصنام، وخاصة هبل الذى قطعت يده فوضعت بدلا من ذراعه الحجرية ذراعاً من ذهب.. ويكشف لنا الفيلم أن رباح واسرته متدينين . وأن الناس في الجزيرة أيضا متدينون بطبعهم ، ايا كانت العقيدة فالناس تحب زيارة مكة وتجلس إلى جوار آلهتها تتشاور في الأمور . وحسب رواية رباح إلى زوجته فإنه ذهب إلى حيث الآلهة . صحيح أنه يتساءل : "وكيف يعبدون ما صنعت أيديهم" . وهى نفس العبارة التى يرددها بلال بعد ذلك. لكن الظاهر أن الأشراف والعبيد كانوا يذهبون إلى مكة باعتبارها مكانا للآلهة يحجون إليها ، ولم ينصرفوا بالطبع عن هذه الآلهة الحجرية إلا بعد أن هداهم ا لله إلى الدين القويم فتغيرت الموازين .

وقد صور الفيلم هذا العبد رباح باعتباره متدين ، ومتنبيء أيضا بالدين الجديد، ثم نسمع منه عبارات فلسفية ، لم يكن لها أن تتردد سوى على ألسنة فلاسفة وجوديين، الذين ازدهرت أفكارهم إبان صناعة الفيلم ، فبعد أن يعرف الأب أن " خلف " قد عرف أن رباح قد أنجب ولدا ، ويولول كثيرا . فإنه يتكفئ على يديه ، ويقول : "ما

أسهل أن تولد ، وما أصعب أن تعيش" . وإذا راجعنا مفردات هذه الجملة جيدا فسوف نراها وجودية مليئة بالفلسفة ، ترددت كثيرا في النصف الأول من القرن العشرين .

ومن جديد فإن الأب يفكر في التخلص من ابنه ، ويدور الحديث مجددا، ويكون بلال قد أصبح صبيا ، فتقول الأم تذكر زوجها " أنسيت أنه سوف يأتي اليوم الذى يتساوى فيه الحر والعبد ، السيد والمسود ، الغنى والفقير" . ومن جديد يؤكد لنا الفيلم أن النبؤة بظهور دين جديد كانت منتشرة قبل ظهور الوحى بثلاثين عاما ، باعتبار أن النبى كان فى تلك الفترة فى العاشرة وانه قد بُعث وهو فى الأربعين من عمره .

ويتحدث رباح عن الرسول قائلا : " قصدت الكعبة فوجدت أبناء عبد المطلب وبعض سادة قريش ، وكان إلى جوار أبى طالب غلام فى العاشرة ، يفيض وجهه بشرا، وفيه وقار الشيوخ . إذا تكلم علاه البهاء وإذا صمت علاه الوقار ، فيه اتزان . شأن العالم الواثق بما يقول .. انه الأمين محمد " .

ويصوغ كاتب السيناريو الحوار هنا باعتبار أن رباح يكاد يتكهن أن هذا الأمين هوالنذير القادم بهذا الدين الجديد . ويعطى الفيلم للأم أيضا نورانية خاصة ، حيث تذكر لزوجها أنها رأت فى منامها أن بلال يسير وسط الصحراء وقد أضناه التعب ، فإذا بمحمد يتقدم إليه ، ويأخذ بيده ، إلى روضة كثيرة الأشجار فيجرى بلال نحوه وهو يهتف : " هل ناديت يا أماه " ؟ .

وبعد أن يموت الأبوان ، وبعد كم لا بأس به من النواح المجسم ، فإن الراوى يبلغنا أن الصبى أصبح فى ركاب سيده " خلف " ليضيف به عبدا إلى عبيده . ثم تمر السنون ، ونرى " بلال " وقد أصبح شابا يافعا مليئا فى جسمه بجسده يحيى شاهين ، رغم أن كتب السيرة تقول أنه كما وصفه الرواة كان رجلا آدم أشد الأدمة ، نحيفا طويلا ، أيضا له شعر كثيف خفيف العارضين .

وقد كشف الفيلم عن جانب من حياة بلال ، هو رغبته فى أن يصير تاجرا ، منذ صغره وأنه قد نال هذه المكانة للأتجار لحساب سيده " خلف " بعد أن كبر ، ولكن الفيلم أخفى تماما أن ا لله قد وهب بلالا صوتا " شجيا " فكان يغنى لشباب مكة فى كثير من الأوقات ويطربهم بعذب نغماتها ، وكان أظهرها حينما يسير مع قوافل التجارة

التجارة إلى الشام حيث يشدو بأعذب النغمات ، فينعش مرافقيه ويسهل عليهم عناء السفر ومشقة الطريق .

وباعتبار ان هذه هى لغة السينما فى تلك الفترة ، فإن الطوخى لم ينس أن يضع فى فيلمه بعض الرقصات المحتشمة ، وبعض الأناشيد والأغنيات على طريقته .

وكما أشرنا ، فإن بلال رجل متدين فهو يذهب إلى الآلهة " هبل " ويردد مهاتفا إياها : " أريد أن أذهب بتجارة سيدى إلى الشام ، فهل لى أن أسافر" ، ورغم أن التمثال لا يرد ، وأن حارس التمثال يسرق من بلال ، وقد كان صغيرا ، قطعة ذهب تركتها أمه، فإنه حسب وقائع الفيلم فإن هناك استجابة تحدث فيما بعد " ومرت الأعوام، وشاء ا لله أن يخيب ظن تلك الآلهة المزعومة وأن يحقق آمال بلال وصار تاجرا " .

وحسب قوانين الرقابة فإن الفيلم قد قام بتبديل شخصية أبى بكر إلى شخصية متخيلة هى الفضل (حسين رياض) فحسب التاريخ ، فإنه فى إحدى رحلات بلال إلى الشام التى كان أبو بكر رضى ا لله عنه ضمن رفاقه فيها ، وبعد أن نفذت تجارة قريش وأوشكت القوافل أن تعود إلى مكة المكرمة ، وقعت عينا بلال على أبى بكر فشاهده يسرع الخطى فنهض خلفه حتى لحق به وسأله : "إلى أين يا أبا بكر ؟" فقال أبو بكر : "إلى راهب استفتيه فى رؤيا رأيتها" ، ورغب منه أبو بكر أن يصحبه ، فلبى رغبته ، إلى أن أتيا الراهب ، وبعد أن قص ابو بكر رؤيته على الراهب قال له : "ان صدق ا لله رؤياك فإنه يبعث نبيا من قومك تكون انت وزيره فى حياته ، وخليفته بعد مماته" ، وحسب جريدة عمان فى ٢٩ يوليو ١٩٩٤ ، فإن كلام الراهب أشعل ثورة نفسية لدى بلال ، وراح يتساءل " لم يعبد الأصنام " ولم يعثر على سبب مقنع ، إذ أنه نشأ بين قوم وهم يعبدونها ، فعبدها مثلهم وتفجرت ثورة بينه وبين نفسه . أنتهت بتزعزع إيمانه بالأصنام والشك فى عقيدته .

وحسب الفيلم ، فإن الطوخى قام بتبديل شخصية أبى بكر إلى الفضل الذى ذكر فى الحوار أنه جاء من دمشق إلى مكة لزيارة صديقه أبو بكر ، وأنه سيبقى هناك لينتظر ظهور النبى الذى وعد ا لله . وحسب الفيلم فإن الفضل هو أول المسلمين. ويردد الفضل قائلا لأبى بكر نفس العبارات التى قالها الراهب فى الواقع .

فأبو بكر هو الذى قام بالرحلة مع بلال وهو الذى جاء إلى مكة، وهذه الرحلة قد غيرت من بلال وعقيدته وتحول دينيا قبل ظهور الرسالة فيدعو ا لله " يا إلهى العظيم ، يا أعظم الآلهة .. كن عوضا لنا فى رحلتنا " . وهنا تبدأ المفارقات الدرامية فى الظهور . فبلال المسلم بالغ النقاء ، أما الكفار والمشركين فإن الفيلم يصورهم كما تصور السينما عادة أشرارها ، لهم سمات خاصة على وجوههم ولهم ضحكات رنانة مجلجلة ويشربون الخمر ، ويحضرون ليالى العربدة والسهرات الحمراء .

وحسب الفيلم فإن الذين تنبأوا بظهور الرسالة المحمدية كثيرن ، آخرهم العراف الذى جاء به خلف ليقرأ الطالع فيقول : "أرى نورا ينتشر فى أنحاء مسيرة العرب، فيبدد الظلام ويبعث نور السكينة . إنه نور النبوة ، مولود فى مكة منذ عشرات السنين، يكسر الأوثان ويتخذ الها آخر غير آلهتكم" . وهذه العبارة هى مزيج بين ما قاله الراهب، وبين ما قاله الفضل ، بل أن السيناريو يقتبس من قصة سيدنا موسى بأن فرعون سيموت على يد أحد أتباع دين جديد حيث يقول العراف : " ستكون رسالته يا سيدى مصدر تعب لك ، ربما قتلت بيد أحد أتباعه " . وللعلم فإن الفيلم قد تجاهل تماما مصير أمية بن خلف (محمود المليجى) ولم نره وهو يقتل .

يبدأ القسم الثانى من فيلم " بلال مؤذن الرسول " لأحمد الطوخى من خلال ظهور الرسالة الجديدة ، حيث يردد أحد الأشخاص : "ما الخبر .. لقد ظهر النبى" . لقد حدث ذلك بعد ان اكتشف بلال أن " هبل " قد أصبح غريبا بالنسبة له ، ووقف يردد أمامه : "ما بالى أنظر إلى الآلهة ، وأحس أنها غريبة عنى ، ما سر هذا التحول السريع، أيكون حقا ما قاله الفضل" ، ثم هو يتساءل : "هل اختار دينا لا يقره سيدى ؟ " .

لكن من الواضح أن سيده الجديد قد آن أوان ظهوره ، وهو المبشر محمد رسول ا لله ، وحسب التاريخ فإن أبا بكر هو الذى ابلغ بلال بالنبأ . وهو الذى اصطحب العبد الحبشى سرا فى اليوم التالى إلى محمد ، فيبايع بلال النبى (صلى ا لله عليه وسلم) وهو لا يعلم كم من العذاب سيلقاه فى سبيل هذا الدين . وكما نرى فإن قوانين الرقابة دفعت بالمخرج وكاتب السيناريو إلى احداث تبديل متعمد وملحوظ حتى لاتظهر شخصية ابى

بكر على الشاشة . ويبدا ان الأمر لا يعدو أن يكون تغيير أسماء . مهما ابتدع الفيلم شخصية غير حقيقية لتحل محل أخرى معروفة . وقد استنطق الفيلم بأهداف الدين الجديد وسماته على لسان الفضل ، وبلال وابيه رباح قبل أن تبدو تعاليم الدين على لسان الرسول نفسه . وبينما هو فيطريقه إلى الرسول يتعمد بلال أن يمر على آلهته القديمة ليعلن خروجه عنها ، ثم يقف أمام الرسول (ص) وينطق بالشهادة .

ويبدأ الراوى فى قص ما تلا ذلك : " وأخذ يتردد عليه سرا كل مساء ليتأدب بآدابه ويتلقى تعاليمه " ويردد بلال داعيا الله عز وجل : " اللهم لا تسلط عليّ من عبادك من لا يرحم ، اللهم أهدنى إلى سواء السبيل " .

وسرعان ما يظهر ذلك الذى لا يرحم ، إنه " خلف " الذى يحب بلال ، ولكن ظهور الدين الجديد يشكل خطرا عليه . رغم أننا رأينا أن الرسالة هنا فردية وليست جماعية ، وأننا أمام شخص آمن بالإسلام أكثر منا أمام جموع من الناس آمنوا بالدين الجديد ، وأصبحوا قوة جماعية لا يستهان بها ، وكما سنرى فإنه حتى بعد أن كثرعدد المسلمين ، فإن بلال يهاجر وحده من مكة إلى المدينة ، ونرى أمية يعذب عبده بشدة، والغريب أنه يقوم بصلبه وان كنا لا نعرف هل الصليب وسيلة تعذيب قد انتقلت إلى تلك المنطقة أم لا ، وتبدو ملامح أمية قاسية ، وهو يعذب بلال ، لكن للحق فإنه تعذيب هش ، فبلال مصلوب على شجرة وهو يردد : " أحد أحد " ، ويصلى وهو فى هذا الوضع . ثم يضعون حجرا على صدره ، ومن اجل احداث التأثير المطلوب للتعذيب، فإن الفيلم يضيف إنشاد دينيا وموسيقى ومؤثرات صوتية : "يانور محمد" ، وهو وسط كل هذا يناجى ربه ويبدو التنفيذ ساذجا قياسا إلى مشاهد التعذيب فى الأفلام الدينية العالمية، حيث يبدو التعذيب جماعيا وبوسائل أشد فتكا مما يثير التعاطف أكثر مع المؤمنين.

وسرعان ما يتوقف العذاب عندما يأتى رسول من أبى بكر يطلب كف العذاب عن هذا العبد ثم شراءه : "ان فى قتله فقد لثمنه" ، وسرعان ما يوافق أمية ، وبعد أن تتم الصفقة مقابل سبع أوقيات . يردد السيد : "لو طلبت درهما لبعته"، فيعلق الفضل المشترى وهو هنا أيضا بديل لأبى بكر الذى قام بنفسه بشراء بلال ."لو طلبت المزيد لدفعت " .

وكما سبقت الإشارة فإن الراوية هنا يختصر بعباراته وقائع درامية يمكن تجاوزها إذا كان العمل إذاعيا أو مسرحيا ، لكن فى السينما فإن الأمر يختلف حيث يردد الراوية : "وأعتقه لوجه الله ، وأصبح حرا فى ظلال الإسلام" . وهنا يبدو أن دور الفضل روائيا قد أنتهى ، فيقرر الفيلم ابعاده عن الأحداث ويعيده إلى دمشق فبينما تشتد الأمور بالمسلمين ويهاجرون من مكة فإن الفضل يتجه إلى مدينته التى جاء منها ويردد بلال وهو يتجه إلى المدينة مودعا مكة : " يا أحب أرض الله إليه .. أكتب علىّ أن أهاجر مطرودا ؟ .. يا رسول الله يا خيرمن مشى على وجه الأرض ، كيف أقوى على فراقك ؟ " .

وفى يثرب يلتقى بلال مرة أخرى بالرسول حين يصل بعده ويجىء تعليق الراوية " وفى هذا المكان بنى أول مسجد للمسلمين فى يثرب " . وفى هذا المسجد كان بلال أول مؤذن .

وقد كشف الفيلم سلوك اليهود دون أن يشير إليهم بشكل صريح فهذا الشخص (شفيق نور الدين) يوافق أن يقرض بلالا مبلغا من المال هو فى حاجة له كى يعتق مسلما ، وإذا لم يتمكن من السداد خلال اسبوعين فإنه سيصير عبدا له . ومن الواضح أن الفيلم استند على هذه القصة التى ليس لها أساس تاريخى كى يزيد من الأحداث الدرامية فى الفيلم . حيث اتفق اليهودى وزوجته (سناء جميل) أن يقرضا الرجل المبلغ كى يصير لهما عبدا .. لكن فى ليلة التسديد تصل القافلة ويسدد بلال المبلغ .

ولم يكشف الفيلم الدافع الحقيقى لقبول بلال هذا القرض ، وهو يعرف أن العبودية أشق من أى عذر آخر . أما الحدث الذى ابتدعه المخرج فهو مسألة زواج بلال ، فحسب الفيلم فإن بلال خرج إلى اليمن يوما لبعض حاجة ففكر فى البحث عن شريكة حياته ، هند الخولانية (ماجدة) . يحدث أباها : " أنا من أصل حبشى كنت عبدا فأعتقنى الله ، وكنت ضالا فهدانى". ويقبل الرجل أن يزوجه ابنته باعتباره رجلا من أهل الجنة .

وحسب مقال منشور عن بلال بن رباح ، جريدة السياسة ٢٨ فبراير ١٩٩٣ ، فإنه : " يروى أن النبى صلى ا لله عليه وسلم زوج بلال من ابنة أبى البكير، فيروى عن زيد بن أسلم : أن بنى ابى البكير جاؤوا إلى رسول ا لله (ص) فقالوا : زوج أختنا فلانا ، فقال لهم : اين التم عن بلال ، ثم جاؤوا مرة اخرى فقالوا : يا رسول ا لله أنكح أختنا فلانا ، فقال لهم أين أنتم عن بلال ؟ ثم جاؤوا الثالثة فقالوا : أنكح أختنا فلانا . فقال : اين التم عن بلال .. اين أنتم عن رجل من أهل الجنة ؟ قال : فإنكحوه " .

وقد صور الفيلم زوجة بلال صالحة ، فهى تقف إلى جواره ، وتحبه ، وتعبد ا لله، وتحمل سفره عنها من أجل تحطيم شعوره بالغربة بعد موت الرسول . حيث صوره الفيلم مجاهدا " أفضل العمل عند ا لله الجهاد فى سبيل ا لله " ولذا فإنه يسافر إلى دمشق، ويقابل الفضل ثانية " أشم فيك ريح الرسول الكريم " .

وقد تحول بلال فى الفيلم إلى مجاهد وداعية فى المساجد بعد أن توقف عن ترديد الآذان ، ولم يكشف الفيلم قط هذه الناحية المثيرة من حياة بلال . وفى هذا الفيلم اشارة إلى التحريض للجهاد : " ا لله حرض المسلمين على الجهاد فى سبيله .. إن ا لله يحب الذين يقاتلون فى سبيله صفا كأنهم بنيان مرصوص " ، ثم " ما من قطرة أحب إلى ا لله تعالى من قطرة دم فى سبيله " .

وتبعا لكثرة الحركة فى حياة بلال بعد وفاة النبى ، مثلما حدث أيضا لخالد بن الوليد ، فإن الفيلم تتبع بلال فى رحلاته ، وبدا مثلما كان دوما رجلا وحيدا لم يرزقه ا لله بالأبناء ، لذا فهو يترك زوجته وسط نحيبها الشديد . كمية النحيب فى الفيلم تزيد عن كمية الحوار ، ويتجه إلى الشام : " كانت هند تخرج كل يوم إلى ظاهر المدينة تنتظر بلال . وفى أشد حالات القلق لتأخر عودته " .

وبمراجعة التعليق الأخير هذا سنجد أن أحمد الطوخى قد كتب سيناريو إذاعيا ، فيكفى أن نرى علامات القلق على وجه الزوجة ، كما رأيناها واقفة فى أطراف الصحراء ثم يظهر شبح زوجها الواهن فتسرع إليه وتكون عودته الأخيرة . وعلى طريقة الأفلام العربية فإنه لابد لمثل هذه الشخصية أن تموت بين يدى من يحبها من النساء

مثلما سيحدث بعد ذلك في نهاية فيلم "خالد بن الوليد" لحسين صدقي عام ١٩٥٨. وهنا نرى هند تذهب لإحضار بعض العلاج له ، فتعود لتجده يلفظ الروح ويردد بصوته المؤثر : "يا هند إني ذاهب للقاء رسول الله" .

وحسب الواقع التاريخي فإن بلالا قد مات في دمشق وهو مرابط في سبيل الله ، ويروى أنه توفي سنة عشرين من الهجرة ودفن عند الباب الصغير في مقبرة دمشق وهو ابن بضع وستين سنة .

وحسب البحث الذي أعده مهدي عبد الستار (جريدة الأنباء ٥ مارس ١٩٩٣) فإنه "يدرك الموت وهو في فراشه فتصيح زوجته : واكرباه ، فيقول لها : لا تقولي وا كرباه ، فغدا ألقى الأحبة .. محمدا وحزبه " .

وكما نرى فإننا أمام فيلم كتبه وأخرجه مخرج اهتم بصناعة هذه الأفلام دون غيرها ، وبدت عبقرية عبد العزيز فهمي في توزيع الإضاءة واختيار كوادر التصوير ليعبر عن الصحراء التي تبدو كمتاهة حين يهاجر فيها بلال مرة من مكة إلى المدينة ومرة أخرى وهو في تنقلاته ، وكما سبقت الإشارة فإننا أمام فيلم عن شخصية رئيسية تتحول كافة الشخصيات الأخرى إلى هامش فلم نر ما آل إليه مصير أمية بن خلف ولم نر اشارة إلى بقية الصحابة ولم نعرف حدود علاقة بلال بالآخرين ، سواء من خلال حديث درامي ، أو حتى بواسطة التعليق الذي كان يلقى بين الأحداث . وأهمل الفيلم مظاهر كثيرة من حياة مؤذن الرسول . وقد أجاد الفيلم في اختيار يحيى شاهين لهذا الدور باعتباره قد تخصص في أداء مثل هذه الشخصيات المتدينة سواء في الأفلام الدينية مثل "فجر الإسلام" أو في الأفلام المعاصرة ، وبدا صوته الأجش المهيب رائعا ، لكن صوته كمؤذن لم يكن حلوا مثل صوت بلال من خلال ما نسمعه عنه ، وكان من الأرجح أن يتم الآذان عن طريق تركيب صوت لمؤذن مشهور في تلك الفترة وليكن الشيخ مصطفى اسماعيل .





بـــلال مـــؤذن الـــرســـــول

الفصل الثانى والعشرون

السيد البدوى

ينطبق على فيلم "السيد البدوى" لبهاء الدين شرف ١٩٥٣ ، كل ما يناسب الفيلم الدينى الذى يعتمد فى كل أحداثه على شخصية واحدة نتتبع سيرتها منذ لحظة ميلادها ، وتكتب كلمة النهاية عند رحيلها . ولكن يبقى هذا الفيلم الأكثر واقعية وعقلانية من بين كافة الأفلام الدينية المصرية ، خاصة فيما يتعلق بالكرامات التى تتحقق على يدىّ صاحب هذه الشخصية .

ومع أول الفيلم ، نحس أننا أمام عمل يختلف ، فلأول مرة فى تاريخ السينما، وربما لآخر مرة ، يتم ذكر مجموعة من المراجع التى تم الاستناد إليها فى قص هذه القصة، لم يذكر الفيلم مرجعا واحدا فقط ، ولكن خمسة مراجع من التراث ، إذن فنحن أمام فيلم نرى وقائعه من خلال مراجعه ، ويبدو أقرب إلى الجانب العلمى منه ، خاصة أننا أمام شخصية لا تواجه اعتراضات رقابية بشأن ظهورها فى السينما ، فالسيد أحمد البدوى مولود فى فاس عام ٥٩١ هـ من أسرة ذات جذور قرشية .

ومنذ الوهلة الأولى ونحن أمام حالة توثق تاريخية للشخصية التى نحن أمامها، فنعرف أننا فى عام ٥٩١ هـ (١١٩٧ م) وفى مدينة فاس . حيث تقترب الكاميرا من صحن مسجد ، من خلال نافذة لنرى الشيخ على البدوى وقد أنتهى من صلاته ، ثم

يقبـل إليـه شـيخ مـن أبـرز علمـاء الإسـلام فـى المغـرب ، انـه الشـيخ النيسـابورى الــذى يحدثـه قـائلا : " لـك عنـدى بشـرى عظيمـة .. لقـد رأيـت فـى الأمـس فرحـة ، وفـى السـماء سـرور.. عـامود مـن النـور" ، ثـم يكمـل قـائلا : "قيـد عنـك ، وقـل للخـاص والعـام ، اننـا فـى عـام خـير وبركـة انشـاء ا لله" .

وأسـوة بكافـة الأفـلام التـى تعتمـد علـى هـذا النـوع مـن الحكـى ، فنحــن أمــام راويــة يقص علينا مـالم تتمكـن الكاميرا مـن رصـده ، أو مـا يمكـن التعليـق علـى مـا نـراه ، كمـا يعتمـد الفيلـم فـى المقـام الأول علـى العبـارات الحواريـة ، ومثلمـا قلنـا عـن فيلـم "بـلال بـن ربـاح" فـان الفيلـم مكتـوب كأنـه أقـرب إلى مسلســل إذاعــى ، تبــدو الأصـوات فيـه مليئـة بالتجسـيم ، أكـثر مـن أداء الممثلـين أنفسـهم ، ويعتمـد الممثـل ، خاصـة الشـخصية الرئيسـية ، علــى قدرتـه فى تجسـيد نطـق العبـارات المكتوبـة .

وهكــذا ، فاننــا مــن المشـهد الأول ، ونحــن أمـام هــذه الســمات التــى ســبق أن ذكرناهـا، فهـا هـو الحسـن يـأتى ليبلـغ أبـاه بـأن أمـه قـد ولـدت وليدهـا المنتظـر هـذه الليلـة، ويـرد علـى البـدوى الشـيخ النيسـابورى : "رزقنـى ا لله بستة غلمـان وهـذا سـابعهم " ، فيعلـق الشيخ بكـل الإعجـاب تبعـا لمـا شـاهده فـى الرؤيـة أنـه أكـثر مـن سـبعة ، ومـن السـبعين ، ومـن السـبعمائة ألـف " . ويعطـى هـذا الإيحـاء أى شـخصية سـوف نراهـا ضمــن أحـداث الفيلـم، ويتـم تعـاقد شـفهى بـين الشـيخين ، فـالأب يعلـن أنـه قـد وهبـه لله ، وفـى سـبيل ا لله ، ويسـميه الشـيخ بـالأحمد .

وأسـوة بكـل الأفـلام الدينيـة ، وكافـة أفــلام السـينما فــى تلــك المرحلـة ، فانــه بــين بعـض الأحــداث يقطــع المخــرج الأحــداث لنشـهد اسـتعراضا ، أو رقصـا ، أو نشـدا دينيـا حسـب الأحـداث ، وفـى سـبوع المولـود يحـاول الصغـير أن يمسـك مسـبحة الشـيخ ، فيخـبر هـذا الأب أن الوقـت لم يحـن للمسـبحة ، ويدعـو لـه : " اللهـم أحرسـه بعينيـك التــى لا تنـام". وفى مكان آخر تردد القابلـة : مـا رأيـت مـن قبـل طفـل يولـد بمثـل هـذه الـولادة السـهلة .

وعلـى طريقـة الراويـة نعـرف أنـه قـد مـر سـبع سـنوات ، وقـد آن علـى أحمــد البــدوى الطفـل (سـليمان الجنـدى) أن يـودع شـيخه مـن أجـل الرحيـل لطلـب العلـم . ويـردد قـائلا : " أسـتاذى لا أقـدر علـى مجـازاتك .. فكـلام ا لله لا يجـازى عليـه إلا ا لله " .

وسرعان ما يكشف الفيلم عن الصراعات السياسية فى تلك الفترة . فنسمع بعض المصلين يعلقون أن الشرق قد تم غزوه ببنى أمية ، أما الغرب فقد غزاهم الموحدون. وهنا يتدخل على البدوى (أحمد علام) باعتباره أحد هؤلاء الموحدين قائلا : " يا أصحاب الرجل .. مثل هذا الكلام لا يقال فى المساجد " .

ويكشف الفيلم أن فاس قد تحولت إلى حلبة للصراع السياسى ، ولذلك تسرع الأسرة بالعودة ثانية إلى مسقط رأسها الأساسى : قريش : " لنعد إلى الحجاز ، موطن جدودنا ، ففى قريش يطيب العيش .. وقبل الرحيل يعلق الشيخ النيسابورى : " الدنيا سوف تتبع ركابك ، وأنت زاهدها ، والأمراء يقفون على بابك ، وأنت مرشدهم" . وكأنما بذلك يكشف لنا عن المكانة التى سيحققها هذا الصغير عندما يتقدم به الزمن . ويسلمه المسبحة التى قام بلمسها وهو فى يومه السابع .

وما يلبث الفيلم أن يعلن لنا أنه يمر ثلاثون عاما ، أى ٦٢٥ هـ (١٢٢٧ م) وحسب التاريخ فان أحمد البدوى قد بلغ السابعة والثلاثين .

هنا ينتقل الفيلم إلى مكان جديد ، مكة المكرمة ، ومستوى درامى مختلف ، فقبل أن نشاهد البدوى وقد صار فى هذا السن ، نتعرف على ليلى بنت عمر الجرسى (كوكا) ، وزميلاتها اللاتى يجلسن إلى جوار الكعبة المشرفة ويتحدثن فى الحب ، بل أن احدى البنات تسأل : "يا بنات مكة ، أنتن جالسات إلى جوار بيت الله ، وتتكلمن فيالحب ، " فتعلق ليلى أن الله ما حرم الحب .. أنا عشقت من عَشَقَ ربى .. ما يدرى أننى أحبه .. حبيب انشغل بالله .. وما يدرى ما فى قلبى .. هذا حبيب الله" .

وفى هذا الجزء من الفيلم ، ثم إلى نهاية الأحداث ، تتغير لغة الفيلم الحوارية، فبعد أن كانت لغة عربية فصحى فى المغرب العربى ، فانها تصير أقرب إلى العامية منها إلى اللهجة القريشية فى هذا الجزء ، وسوف تختلط لغة الفيلم ببعض اللكنة الشامية فى الجزء الذى سيدور بين الموصل ، وبين النهرين .

وقد بلغ الفيلم من صنعة التشويق ، للتعرف على الشخصية الرئيسية ، مداه ، فنحن لم نره بعد أن صار فى هذا السن إلا بعد أن تعرفناعلى أراء الكثير فيه ، فمن حديث عن المستقبل الذى علق به الشيخ النيسابورى ، إلى ما قالته نساء مكة ، فليلى

هـذه فتاة جميلـة يطلبهـا الرجـال ، مثـل سـلام بـن حـادرد (شـفيق نـور الديـن) ، وهـي تعلـن أنهـا مـن أصـل قرشـي نبيـل . ووسـط حديثهـا عـن نفسـها ، فـان حسـن شـقيق البـدوى يـأتى كـي يحدثنـا عـن الحيـاة التـي يعيشـها أخـوه ، كـل هـذا قبـل أن نتمكـن مـن رؤيـاه فيقـول ، أن أحمد البدوى ظـل طـوال ثلاثين يومـا بلياليهم فـي الغـار يتعبـد لله ، مـا لـه دار ، ومـا لـه أحبـة. ثـم يسـتكمل الحـوار عـن مـدى الجـوى الـذى يسـتبد بالفتـاة أمـام شـقيق مـن تحبـه ، حسـن البدوى (عبـد الغنـي قمـر) .

ثـم ينتقـل بنـا الفيلـم لنتعـرف مباشـرة علـى البـدوى (عبـاس فـارس) ، فهـو فـي حالـة تـلاوة دائمـة للقـرآن الكريـم ، وعندمـا يأتيـه أخـوه مشـبعا بكـلام ليلـى عنـه ، يـدور بـين الأثنيـن حـوار فلسـفي فـي الديـن : "اسمع يـا أخـي .. انسـان بـلا غايـة .. ميـت فـي صـورة حـي.. وغـايتي الشـاء الله أرشـاد النـاس إلى طريـق الله عـز وجـل" .

وعـن طريـق الحـوار أيضـا يـردد البـدوى لأخيـه الـذى لم نـره وقـد تـزوج قـط.. " الـروح لا يطهرهـا إلا الصـوم والصـلاة والإنقطـاع لعبـادة الله " ، ويقـول أيضـا "أن النفـس فـي عنـاء .. ولا تخضـع إلا بعـد جهـاد طويـل .. وأنـا فـي أول الطريـق يـا أخـي " .

ومـن الواضـح ان السـيناريو يحـاول تكثيـف أغلـب كلمـات السـيد البـدوى فـي مثـل هـذا الحـوار الطويـل ، ورغـم طـول التحـاور ، فـان طريقـة أداء عبـاس فـارس ، وعمـق المعـاني التـي تمثلهـا الجمـل ، تبعـد المتفـرج عـن أى احسـاس بـالملل ، فـإلى أن يتمكـن المتفـرج مـن تفسـيراحدى الجمـل أو أن يحلـق فيهـا ، حتـى يجـد نفسـه أمـام جملـة أخـرى ، وعندمـا ينتهيالحوار ، فانـه يكتشـف أنـه فـي حاجـة إلى سمـاع المزيـد منـه .

وقد صور الفيلـم بطلـه باعتبـاره قـد اشـترى الآخـرة تمامـا ، فعـزف عـن الدنيـا فـي هـذا الجـزء مـن الفيلـم حيـث يتلقـى التعـاليم ويؤسـس نفسـه ، وذلـك قبـل أن يدخـل مرحلـة الجهـاد، فهـو لا يحضـر عـرس احـدى أخواتـه البنـات ولا يحضـر لعيـادة أحـد إلا مـن منطـق الآيـة القرآنيـة أن الجنـة تحـت أقـدام الأمهـات ، وهـي آيـة يرددهـا البـدوى ، كمـا يضعهـا المخـرج فـوق فـراش الأم . وعندمـا يلتقـى الأب والأبـن فـان الأول يذكـر ابنـه بــ : " وفيـت حـق الله .. ومـا وفيـت حـق النـاس " ويذكـر أن عمـر والـد ليلـى لـه عليـه حـق . ويـرد البدوى أنـه مـا وعـد والـد ليلـى . ويتمكـن مـن أن ينتهـي بـأن يقـول لأبيـه : "السـابق فـي علـم الله يتـم" .

وعندما يدخل الإبن على أمه (عزيزة حلمى) تجىء ليلى وتنصت إليه ، وتناديها الأم : "قربى يا نوارة مكة" ، وتحاول ليلى التقرب إليه . ولكنه يخرج إلى الكعبة ، وأمام الحجر الأسود يردد قول عمر بن الخطاب رضى ا لله عنه : " لولا أننى رأيت رسول ا لله يقبلك ما قبلتك " ، ثم يفعل .

وتبدأ أولى محاولات السيد البدوى بالإحتكاك بالعالم والخروج من عزلته ، عندما يقوم سلام بالتعرض لليلى فى الطريق ، وعندما يتصدى له البدوى ، تبدو أبعاد الفخر القبلى بالمكانة الإجتماعية ، حيث يردد ، : "أنا سلام بن كليب بن حجر ، من قبيلة بنى جتعشم التى لا ترد كلمتها . وعندما يغلب البدوى خصمه يقوم بتوصيل ليلى بأن يسير أمامها .

يقول على عيد فى مقاله المنشور عن السيد البدوى (جريدة الأخبار ٨ ديسمبر ١٩٩٥) أن الكرامة التى تتحقق على يدىّ شخص ليست شرطا فى حدوث الولاية ، وان الولى يكون طالبا للاستقامة وليس طالبا للكرامة وهذا ما استقر عليه رأى أئمة السنة ، وما كشفه الفيلم من كرامات البدوى لم يكن من قبيل المبالغات ، مثل محاولة الإمساك بالمسبحة وهو طفل ، ثم إبعاد الإيذاء عن الثعبان ، بأن قرأ عليه بعض آيات القرآن ، ثم وقوع الرجلين اللذين جاءا للدخول عليه من فوق الجبل ، ونكتشف أن احدهما هو سلام ، ويردد البدوى "ألا إن أولياء ا لله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون" ، ويصيح سلام بعد أن وقع " أنقذنى يا بدوى ، زين الشيطان لى أن أقتلك" . كما تكشف الكرامات أيضا أنه ما أن ينزل السوق ، ويحط عند متجر أبيه حتى تربو تجارته أثناء الدقائق التى يتواجد فيها ، فيأتى المشترون للشراء مما يدفع بتجار آخرين أن يطلبوا منه الجلوس قليلا عند متاجرهم وكما نرى فانها كرامات دنيوية متعلقة بالتجارة .

أما الحدث الذى يتدخل به البدوى ليكون إيجابيا ، ويعمل بما طلب منه الآن، فهو يدخل إلى غار تحول إلى مرقص ، فيحطم الغار بمن فيه ، ثم هو يقوم بشراء راقصة من المزاد ، فى سوق الجوارى ويدفع ثمنا لها مائة دينار وهو مبلغ يساوى ثمن منزل . وقد دخل البدوى فى مزايدة لشراء المرأة ، مع الباحثين عن المتعة من ناحية ، ثم مع ليلى من ناحية أخرى ، التى قررت شراء الراقصة حتى لا يشتريها البدوى ورغم أن الراقصة

تتمايل أمامه فانه يسألها بعد أن أصبحت ملكا لـه : " أتعرفـى القـراءة والكتابـة " فـترد : "وأعرف نصف القرآن الكريـم" فيعتقهـا لوجـه الله ، ثـم يطلـب مـن سـلام الـذى صـار صديقا له وتابعا ، أن يتزوجها حتى لا تقع مرة أخرى بين يدى تجار الرقيق .

وينتقل الفيلم بنا بعد هذا الحدث سبع سنوات أخرى . أى أن البدوى يكون قد صار فى الرابعة والأربعين ، ويحدث لقاء مفتقد مع أخيه حسن ، ونعرف أن الأب قد مات ، وأحد الأخوة ، ويعلن البدوى أنه سوف يسافر إلى العراق : كانت أيام الحجاز أيام إعداد والآن أيام الجهاد .. فالعراق بلاد أقطاب وفيها يكون امتحان أحمد البدوى فاما أن يقبله الله أو يرده .

وكما هو واضح ، فنحن أمام مرحلة أخرى من حياته الشخصية ، ويدخلنا الفيلم فى شخصية متناقضة تماما معه ، هى شخصية بنت برى حاكمة الموصل . يردد أحد الأشخاص أنها فاجرة ، وقوية . مما يعنى قوة المواجهة بين الطرفين . فالبدوى يعلن انه سيقاومها ما استطاع . ولا نعرف أن المواجهة هنا بين إيمان وفجور ، فان لذة الحكى تأتى من معرفة "كيف" تمت المواجهة وكيف ستكون الغلبة باعتبارها منتظرة .

وعلى طريقة الدراما المتصلة غير المقطوعة ، فان البدوى يحاول تصفية حساباته العاطفية مع ليلى حيث نكتشف أنها بعد هذه السنوات لا تزال متعلقة بالرجل ولم تتزوج بعد ولم يعطنا الفيلم أى تبرير لعدم زواجه منها أو من أخرى إلا لتفرغه للعبادة رغم أن الدين يفضل أن يتزوج العباد وينكحون ويتناسلون ، وفى حوار الوداع بين البدوى وليلى يقول لها : "أريد أن أكشف عن خاطرى .. ناديتنى ما لبيت وأحببتينى فأحببتك حب الشقيق لشقيقته .. أما القلب فلك" .

ويحدث تحول سريع لدى الحبيبة التى لم يكن لها حول ، فتردد : "بالأمس كنت أعشق سيد الفرسان ، واليوم صرت أعشق حامل القرآن .. انه عشق الروح والإيمان". ويبدو الحوار هنا رغم طوله ، لكنه أساسى ، إذ لا يحس المتفرج بطوله ، أسوة بما سبق من حوار بين حسن وأخيه البدوى . تردد ليلى قبل الفراق ، "الدموع تسيل وأنت قريب منا .. إيش يكون الحال وأنت بعيد عنا" .

ويسافر إلى العراق وفى أثناء الرحلة يتوقف الفيلم عن الحكى ، لنسمع أنشودة تغنيها القافلة "خذنى إلى العراق" ويقضى البدوى هناك عاما ، وقبل أن يعود إلى مكة تدخل الأحداث مجددا تلك المسماة بنت برى (تحية كاريوكا) .

يعطى الفيلم لبنت برى شخصية الشرير الموجودة فى السينما ، خاصة الدينية ، ويمكن أن نشبهها بخلف فى فيلم "بلال مؤذن الرسول" ، فهى تشرب الخمر ، فاجرة كما يردد البعض، تميل إلى تعذيب الذين يعارضونها ، تضعهم فى قبو ، وينهال عليهم الحرس بالضرب ، وهناك فتحة فى احدى غرفها يمكن أن تشاهد هؤلاء المعارضين وهم يتلقون ضربات السياط ، ثم تنزل إلى القبو وتتعامل معهم بعنف ، حيث يصورها الفيلم بلا قلب ، وتجيد المؤمرات والكيد . ويبالغ الفيلم فى تصويرها ، ربما من أجل زيادة قوة المواجهة مع البدوى ولترتفع حدة الدراما بدلا من الإعتماد على الحوار الثنائى بين طرفين ، وقد أسند الفيلم البطولة إلى تحية كاريوكا لترقص كما تشاء، ولتكشف عن قوتها وشراستها وهى التى أدت هذه الأدوار كثيرا فى أفلام من طراز "سمارة" و "شباب إمرأة" و "أهل الهوى" . كما أن تبيان بنت برى بمثل هذه الصفات يبين إلى أى حد تم تغييرها ، حيث سيتم رؤيتها بعد ذلك فى حال آخر منقلب تماما .

وعندما يسمع البدوى عن المرأة التى سيواجهها يعلق بكلمات مختصرة قائلا : "جئنا ليوم الإمتحان" ، أما هى فان من يحدثها عنه ، فيقول من أجل إثارة حميتها للمواجهة أنه "جبل لا يتهدم" ، ويأتيها رجل يقول لها : "يا خوفى على عزك وسلطانك من البدوى" .

وقد اضاف الفيلم لكل شخصية نسائية ، إمرأة أخرى أشبه بالوصيفة ، تحدثها عن لواعجها ، وتكون مرآة لما تفعله ، فقد كانت لليلى وصيفة هى هند (وداد حمدى)، أما وصيفة بنت برى فانها تابعتها تحفة (سميحة توفيق) وهى إمرأة قوية بسلطانها وبالرجال الذين يخدمونها ، وإلا فان المواجهة فى البداية تبدأ فردية أى أن البدوى يذهب وحده إلى قصرها وعند دخوله يجد نفسه محاطا بالراقصات أشباه العاريات فيغلق عينيه. ولم يأت البدوى هذه المرة بمحض إرادته ، انما ضلله رجال الأمير زين (عبد السلام النابلسى) الذى يعمل لخدمة المرأة . فهو واقع فى يديها كالأسير ، وقبل أن يمسه أحد بسوء تحدث كرامة جديدة من الكرامات التى يصورها الفيلم ، فسرعان ما تهب الرياح وتسقط الأمطار ويتفكك الحصار من حوله .

أما تمكن البدوى من فك قيده المتين بالحبل أثناء ترحيله إلى قصر بنت بـرى فـى الموصل ، فلم يكن من بين الكرامـات ، ولكـن لأن الفيلـم صـوره كفـارس مقـدام وهـى الصورة التى عشقته بها ليلى ، كما أنها الصورة التى رأيناه يغلب بها سلام فى المشاجرة الفاصلة بينهما ، ويتمكن البدوى هنا من التغلب على الحارس ويربطه مكانه ويقول قبـل أن يهرب : "أخبر بنت برى أحمد البدوى قادم ليهديك للصراط المستقيم" .

وعندما يأتى البدوى إلى المرأة حسبما قرر ، فانه يختار لحظة تكون فيها فـى قمة سلطانها كامرأة لاهية . ترقص النساء فى دارها الواسعة . ولـذا فهـو قبـل أن يدخـل إلى حيـث الراقصـات ، فانـه يتهـل إلى الله " رب أدخلنـى مدخـل صـدق ، وأخرجنـى مخـرج صدق . وأجعل لى من لدنك سلطانا نصيرا " . ومـا أن يدخـل حتـى تتـوارى الراقصـات وتبدو المرأة ساهمة كأنها وقعت تحت سلطانه . فتغطـى مـا أنكشـف مـن ساقها وتتغير نبرات حديثها وتردد : "مرحبا شيخ العرب يا سيد" ، ثم تقول بلهجتها الموصلية : "إيش تريد من بنـت برى ؟" . وفى هذا اللقاء فان الرجل يؤثر الصمت فلا تتكلم منه إلا عيناه ولكنه يبدو وكأنه يفهم كل شىء . تمد له بثمار الفاكهة فيختار منها احدى الثمار الجافة "التفاحة" ، ثم يخرج دون أن يتكلـم .

ولا نعرف ماذا تقصد المرأة حين أشارت إلى التفاحة التى أخذها ، هل هى الثمـرة التى أسقطت آدم ، أم أنها ثمارالمؤمنين الموعودين بالجنـة ؟ ، وبـالفعل فيبـدو أن الرجـل قـد أخذ منها شيئا ما ، فتذهب إليه حيث يقيم فى السامز وتـردد لـه : "هنـاك نـاس تيجـى بالعصا، وناس تيجى بالحيلة" وترقص له وهـو لا يمنعهـا ، ولكنـه ينتظـر حتـى تنتهـى مـن الرقص ليقول لها : "الجمال هو جمال الروح .. والـت روحـك شـريرة" . ويبـدو الرجـل معتز باسمه الذى يردده بين وقت وآخر وفى أماكن بعينها مـن الفيلـم ، فيقـول : "أحمـد البدوى معتصـم بـا لله .. أدعـوك للهـدى بـالتى هـى أحسـن .. الموعظـة الحسـنة .. وإذا لم تنفع فالشـدة ، وإذا لم تنفع ، لك نار جهنم" .

ولأول مـرة فـى الفيلـم ، وربما لآخـر مـرة ، فـان البـدوى يتخلـى عـن المواجهـة الفردية ، ويبدو أن الموعظة الحسنة والشـدة لم تنفعا مع المـرأة ، ولم يبـق أمامـه سـوى قـوة الجيوش . وحسب الفيلم فان البـدوى قـد أصبـح قـائدا لجيـش يتكـون مـن ألـف فـارس دبرهم له أبو نويرة فيقـرر بهـذا الجيـش أن يغلـب المـرأة وسـلطانها وهـو يـردد : "انهـم

يكيدون كيدا ، وأكيد كيدا" . ويكشف الفيلم أن البدوى لم ينجح بفروسيته فقط ، بل سلط جاسوسا يأتيه بأسرار بنت برى ، ويعرف أن المرأة قد جمعت شيوخ العشائر وتطعمهم وتجمعهم معا . ويردد أحدهم : "لقد كان دخوله نحسا على الموصل ، لقد جف الشراب وأجدبت المواشى" .

وفى اللقاء مع زعماء القبائل السبعة يضعون الخيارات . تقول المرأة : "نخيره بين الرحيل والموت وإذا لم يرحل أواجهه وحدى .. فإذا قتلته فأنا بنت برى ، وإذا قتلنى فلا حيلة لى" .

وكما نرى ، فاننا نتعمد الرجوع إلى جمل الحوار لنكشف مدى براعة الحوار ، ومن الواضح أنه منقول من المراجع المذكورة فى المقدمة ، فالأفلام التى أخرجها بهاء الدين شرف فيما بعد ومنها "كابتن مصر" ١٩٥٤ ، و "من رضى بقليله" ١٩٥٥ لا تتمتع بنفس الرقى من الحوار مثلما سمعنا فى هذا الفيلم .

حسم الفيلم المواجهة بانتصار جيوش المرأة التى صار عليها أن تتبع ناموس المهزوم . فسرعان ما أرتدت الوصيفات الحجاب ، وفررن من القصر ، وبدت الديار مخروبة . وتجوب المرأة المهزومة بجيوشها القصر وعليه علامات الخراب ، ووسط المكان يظهر البدوى ويصوره الفيلم هنا مهيبا فى شكله ومنطوق عباراته ، وهو لا يبدو مزهوا بانتصار ، فلا يفرح ولكن العلياء يبدو واضحا فى شكله . ومن منطق الهزيمة تخضع أمامه وتعلق مبتهلة : " سامحنى.. ولا تمسنى بشر ، ولا تقتلنى فقد أحببتك منذ أن رأيتك" .

وتكمل ابتهالها إليه قائلة : "جمالى ما يعجبك ، وقولى ما يطربك ، إيش قلت لطلب طلبته" . وعندما يسألها أن تتوب، تساءل : "كيف أتوب وكلى ذنوب ؟ . " فيرد بنفس المهابة : "الله يغفر الذنوب جميعا" ويعلن لها أن التوبة لا تقبل إلا إذا كانت نصوحة. وكى تؤكد على صدق توبتها تخبره أنها سوف تتجرد من نعيم الدنيا : "رضا الله أنفع لى من ياقوت الدنيا " ، ثم تقوم أمام عينيه بإشعال القصر ، وتعتق الجوارى وتتخذ لنفسها اسمها الحقيقى الذى يناديها به بعد ذلك " فاطمة " .

وهنا تنتهي مرحلة من الفيلم ، أو ما يسمى بفصل الموصل ، حيث يعلن أمامنا "اليوم أنتهى الإمتحان الأصغر وأمامي الجهاد الأكبر ، خدمة المؤمنين سعادة ما فوقها سعادة .. ومن كان أجره على الله فهو أغنى الأغنياء" .

ثم يعلن أن مكانه في طنطا ، والتي كان اسمها آنذاك طندة ، والتي وصل إليها عام ٦٣٧ هجرية (١٢٤٠ ميلادية) في عصر المماليك ، أى أن البدوى كان في تلك الفترة في ريعان سنواته وان كان خطأ في الحساب بين السنوات يجب مراجعته متعلق بعمر الشخصية .

ويبدأ الجزء قبل الأخير حيث نتعرف على علماء الدين في تلك الفترة ، الذين يتحدثون بعد صلاة العشاء في قرية طنطا الصغيرة ، وأمام المسجد العتيق (الجامع البهى الآن) نتعرف على الشيخ عقيل (عبد العزيز أحمد) والشيخ الأنصارى (سراج منير) والذين يفاجئون برجل غريب يسير من أمامهم ، يردد أحدهم عند السؤال عنه "كلنا في الدنيا أغراب" . ويسير إيقاع الفيلم هنا أسرع من ذى قبل ، فيجب حل العلاقة مع بنت برى (فاطمة حاليا) دراميا . وقد صورها الفيلم قد زهدت في الدنيا ، بل سارت حافية، وجاءت من العراق من أجل البدوى ، ويبدو الفيلم كأنه يتشفى فيها لما وصلت إليه من مهانة ، حيث يعلق الشيخ عقيل الذى أقام السيد البدوى في منزله دون أن يدرى هويتها " يعز من يشاء ويذل من يشاء" ، بعد أن وصل بها الحال إلى ما رأيناه عليها ، وفى المقابل فان تجارة عقيل تزداد بعد أن استضاف الشيخ في منزله .

وبعد أن حسم الفيلم موضوع فاطمة ، التى أصبحت خادمة في محراب البدوى، وقد وضعت الحجاب الأسود ثم النقاب على وجهها لبعض الوقت ، ثم ينتقل الفيلم إلى معركة جديدة خاضها البدوى هذه المرة ضد الحاكم في عام ٦٢٢ هجرية (١٢٦٤ ميلادية) ، حيث تولى الظاهر بيبرس حكم مصر وقاوم تمرد الفاطميين (الذين يمثلهم البدوى) كما وقف ضد الحركة الصوفية . وكره أصحابها كراهية شديدة . ويرى بيبرس أن البدوى هو الرأس المحركة للفتنة "عايز ترجع الدولة الفاطمية لأنهم مغاربة زيك" . وهذا البيبرس (محمد رضا) يفصل الشيخ تقى الدين قاضى القضاة من منصبه باعتباره من أتباع البدوى . وهو يدخل المسجد الذى اتخذه البدوى للتعبد ويتصوره أحد

أتباعه ، وبدون سبب واضح يدخل معه فى حوار يبدأ فى أول الأمر بقسوة بادية : "أنت ياراجل أنت" ، بينما البدوى يصلى .

وفى الحوار بين الرجلين يقول البدوى أن الدنيا لا تساوى جناح بعوضة. وعندما يتعرف على شخصيته يود أن يطعنه بالسيف ، إلا أن السيف يقع منه وينهزم أمام الرجل الذى يقول له : "الملك لله وحده .. كيف أزهد الدنيا وأخدم الراغبين فيها .. طريقنا غير طريقكم .. أنتم فى الأرض وأنا فى السماء" . وحسب الفيلم فان تحولا سريعا منطقه قوة السيف تبدو وقد غيرت موقف بيبرس المتشدد ، فينصاع تماما للبدوى ويقول له : "تمن على يا ولى ا لله" .

وسرعان ما يأمر البدوى الحاكم ويطلب منه إعادة قاضى القضاة إلى الولاية وأن يقطع دابر الفساد والفاسدين ، وإغلاق حانات الخمر والمنكر .

أما الجزء الأخير من الفيلم ، فهو ليلة الثانى عشر من ربيع الأول عام ٦٣٥ هجرية (٢٤ أغسطس ١٢٧٦ ميلادية) حيث تحتفل الأمة بذكرى المولد النبوى الشريف . وقبل أن يلفظ البدوى روحه يتحدث إلى خليفته عبد العال (فاخر فاخر) فيوصيه : "لا تبكى على النفس الذاهبة إلى ربها راضية مرضية .. بل أبك على النفس التى تعيش فى سخط ا لله .." ، كما يترك له مجموعة من الوصايا منها : "وأعلم أن كل ركعة بالليل خير من ألف ركعة بالنهار" و "يا عبد العال أشفق على اليتيم وأكس العريان وأطعم الجوعان وأكرم الغريب والضيفان عسى أن تكون عند ا لله من المقبولين" .

وما أن يلفظ البدوى الروح حتى نسمع الراوية يردد : "وصارت داره مسجدا للمسلمين يتدفق الحكام إلى أبوابه ويزداد على الأيام مجده .. انك خالد مع الخالدين". ثم تنتقل الكاميرا إلى العصر الحديث حيث تزدحم شوارع طنطا أثناء مولد السيد البدوى ، لتعبر عن مكانة الرجل بين المعاصرين ، مثلما كانت مكانته بين معاصريه .

ولم يشر الفيلم أن أحمد البدوى يعود بالنسب إلى الإمام على كرم ا لله وجهه ، أما الرؤية التى شاهدها الشيخ النيسابورى فهى فى الأصل رؤية أمه وليست هناك إشارة فى المراجع التى عدنا إليها إلى قصته مع من تسمى بنت برى .



السيد أحمد البدوي

الفصل الثالث والعشرون

بيت الله الحرام

على حدود علمى ، فان أحدا لم يضع تعريفا فاصلا بين الفيلم التاريخى ، والفيلم الدينى ، ولذا فلا يمكن تصنيف فيلم "بيت ا لله الحرام" لأحمد الطوخى ١٩٥٧ هل هو فيلم دينى أم تاريخى ؟ ، وكأن نفس المخرج يوقع الباحث أو الناقد فى نفس الموقف الذى وقفه من قبل إزاء فيلم الطوخى الأول "أنتصار الإسلام" فهل هو فيلم صحراوى أم فيلم دينى ؟ .

وعلى كل ، فبين الأفلام الثلاثة من أفلام الطوخى فى مصر ، وهو الذى أخرج بعد ذلك فى لبنان فيلما لا نعرف عنه شيئا باسم "مولد الرسول" عام ١٩٥٩، هناك فيلم تدور القصة الأساسية على خيال المؤلف ، هو " انتصار الإسلام " أما فيلمه "بلال" فمأخوذ عن شخصية حقيقية لها وقفاتها التاريخية الدينية . وفى فيلمه الثالث استند إلى "سورة الفيل" ونسج من خياله الكثير من الأحداث حول أبرهة الأشرم ملك الحبشة الذى أراد هدم الكعبة المشرفة بجيوشه ، فأرسل ا لله على هذه الجيوش وقائدها طيرا أبابيل رمت الغزاة بحجارةمن سجيل وجعلتهم كالعصف المأكول .

ومن هذه السطور كان على الفيلم أن ينسخ رواية بأكملها وهو أمر صعب على مخرج غير موهوب ، تجلت عام موهبته فى أفلامه السابقة ، ولعل موضوع هدم الكعبة،

يمكنه أن يتحول على يد مخرج متميز إلى فيلم ملىء بالجاذبية والإبهار ، فهو يضم الحركة، والحروب ، وقصص أخرى إضافية ، وكل ما فعله الطوخى أن ابتدع قصة حب ساذجة ، مفرداتها مكررة من قصص الحب التى ربطت بين جميلة وعمرو فى فيلم "انتصار الإسلام" ، فخبت جاذبيتها ، وخوت من أى إبهار .

ومثلما فعل الطوخي في فيلمه الأول ، بأن استند فى البداية على الأقل ، إلى الآيات القرآنية ، كما يؤكد أنه يقدم فيلما دينيا ، فانه قد فعل نفس الشىء فى بداية الفيلم "حملة ابرهة على بيت الله الحرام" . وقد ورد أكثر من عشر آيات قصيرة مرتبطة بمكانة الكعبة لدى المسلمين . سواء مكانتها كقبلة ، أو فى أداء فريضة الحج ، ثم تلا العناوين التى نعرف منها أننا سنشاهد من يجسد دور أبرهة (عباس فارس) ، ودور عبد المطلب (حسين رياض) جد الرسول ، وسيد قريش ، كمما سنشاهد أيضا فريق الباليه العالمى ستار لايت .

وعلى طريقة أغلب الأفلام الدينية فان التعليق الذى يأتينا من خارج الكادر يلخص الأحداث للمشاهد ، ويختصرها ويفسرها .. وباعتبارنا أمام فيلم تاريخى أكثر منه دينى ، فان المعلق يحدد لنا مكان بداية الأحداث ، اليمن ، فى منتصف القرن السادس الميلادى .. ولأن موضوع هجوم جيوش أبرهة على الكعبة يحتاج إلى حواشى ، فان الفيلم يرجع بنا إلى تاريخ أبرهة ، وحسّب التعليق الذى نسمعه ، فان هذا الأبرهة كان أحد القواد الحبشيين لقائد يسمى أرباط (فرج النحاس) إستطاع أن يجمع حوله قلوب أهل اليمن . فحقد عليه أبرهة وأخذ يدبر المؤمرات كى ينتزع الملك منه . والغريب ان أرباط ، كما يبلغنا الفيلم ، من أصل حبشى ، فان الفيلم قد استعان بممثل أبيض على غير عادة سكان أهل الحبشة .

ومن خلال المؤمرات التى يحيكها أبرهة ضد قائده ، فانه يستخدم ابويكسوم (فؤاد الطوخى) فى صنع الدسائس ، حتى يدبرون له حصارا أثناء احدى الحفلات لمواجهته والتخلص منه ، ومن خلال المواجهة بين أرباط وأبرهة . وأطراف الصراع التى تنتمى إلى كلا الطرفين ، نعرف أيهما الشرير ، وأيهما الخير ، وذلك ببساطة من نبرات صوت كل منهما ، ولمعان العيون ، فالشرير فج ، والطيب مقبول الوجه . يتحدث

بالإقناع ، ومفرداته اللغوية مقبولة : "لن أفعل إلا ما يمليه عليّ واجبى كحاكم للبلاد، لا فرق عندى بين كبير وصغير ، ولا يمنى ولا حبشى" .

وتطول المواجهة بين الطرفين ، وهى كما أشرنا زائدة على أحداث الفيلم.. ولسنا فى حاجة إليها للتعرف على أن الرجل الذى يبغى هدم الكعبة أنما هو شرير ويحيك المكائد والمؤمرات .

على كل ، هى مقدمة تكاد تشبه المقدمة التى رأيناها فى فيلم " انتصار الإسلام" فبين هذه المقدمة ، وبين وقائع الفيلم زمن طويل أقرب إلى ما حدث فى الفيلم المذكور فبعد أن أنهزم أرباط لخيانة رجاله ، نسمع صوت المعلق . " وقدر لأبرهة أن يعيش، فنصب نفسه ملكا على اليمن وسبأ وما جاورهما . وأتخذ ابويكسوم وزيرا له " .

ومثلما أشرنا فان الفيلم يستعين بالتعليق الخارجى فى أقل قدر ممكن قياسا إلى بقية الأفلام الدينية ، وذلك لأننا أمام فيلم تاريخى ، ممنوعاته الرقابية أقل بكثير ، ولكنه يضم كافة المزيج المعروف فى هذا النوع من السينما مثل حشر الرقصات والمناظر الخلاعية بين مشاهد أخرى ، وفى أول حفل راقص فى الفيلم نرى الرقص الشرقى بالملابس البلدية ، تؤديه راقصات أجنبيات السحنة ، أغلب الظن أنهم عضوات فى فرقة الباليه العالمى . ثم نرى كافة المظاهر السينمائية التى تدل أننا أمام قوم أشرار ، كأن يلتهم أبرهة ورك خروف بشكل بدائى ، وإمرأة تتلوى ، وشبه عرى ، وخمور، وجشاشة أصوات الرجال ، وميوعة النساء ، وضحكات مجلجلة منفرة للآذان ، ويتم كل هذا فى إطار استعراضى طويل . ولم لا ، وكل هذا بمثابة حشو .

وما أن تنتهى الرقصة ، حتى يدخل حارس ، قادما لسيده أبرهة بالمال . فيغضب عليه الملك ويقول : " انه لا يكفى للإنفاق على كلب مثلك " ، وفى نفس اللحظة فان ابويسكوم يصطحب مولاه إلى تاجر تم القبض عليه ومعه الكثير من الذهب والذى يقول " خرجت إلى بلاد الحجاز للتجارة ، وكسبت وعدت " ، مما يجعل أبرهة يحس بقيمة الحجاز ، وحسب الفيلم ، فان الكعبة قد جمعت بين قلوب العرب ، ووحدت بينهم .

ويعزف الفيلم على نغمة بالغة الحساسية بالنسبة لسنة إنتاجه ، وهى الوحدة العربية ،،فأبرهة حسب منظور أحمد الطوخى يود أن يحطم هذه الوحدة ، من خلال هدم

الكعبة ، فإذا حدث ذلك تفرق العرب . وقد بدا المنطق غير مقنع بالمرة . وسوف نرى أن قوم الحجاز ، كما صورهم الفيلم ، لم يكونوا قوم تجارة ، وانما هم رعاة غنم ، ولم يهتم الفيلم بإظهار مدى إزدهارهم من خلال التجارة كما حدث للتاجر اليمنى مليكه أبرهة .

ولذا فان منطق قيام هذه الحملة لم يكن مقنعا من خلال تحطيم الوحدة العربية، وبدا أبرهة حاكما ساذجا لا يفكر فى الثراء الذى حققه تجار الحجاز ، بأن يرسل تجاره إلى هناك أو يفتح اليمن وهى مركز تجارى هام للحجاز ، لتكون مركزا للتجارة كما حدث فى التاريخ الأقدم والأحدث . ولا بدا أبرهة كرجل ذو منظور واحد ، لا يكاد حتى يجيد تفسير الأشياء ، كل ما يبغيه هو هدم الكعبة بدون سبب ظاهر والغريب أن عبد المطلب لم يسأله ذلك السؤال الهام عندما ألتقى الرجلان ، وبدا هذا الأخير مبهرا أمام أبرهة .

وأطرف ما فى الفيلم أن أبرهة عندما أمر بخروج رجاله إلى الحجاز لهدم الكعبة قد أمر أيضا بخروج الراقصات مع الركب ، باعتباره ذاهب فى رحلة ، ولا نعرف هل يعطى هذا للفيلم الحق أن يقدم لنا مجموعة الرقصات التى شاهدناها وسط الأحداث ؟ أم لأن أبرهة كان ينظر إلى الحملة باعتبارها ستحقق هدفها بسهولة ، ولذا لم يشأ أن تصطحب الحملة معها سوى فيل واحد . لكننا لم نعرف قائدا حربيا فى التاريخ أصطحب الغوانى والراقصات معه ، حتى وان كان يدرك كم هى سهلة حملته . لكن أبرهة فى هذا الفيلم يواجه خطرا بالغ الأهمية ، وهى أنه لا يعرف طريق الكعبة المشرفة ويحتاج إلى دليل ، ومما يزيد من مخاطر الرحلة الصحراوية وهناك سؤال فى هذا الصدد فلماذا لم يستعن بالتاجر الذى عرفه أن الحجاز مليئة بالتجارة والمال . وهو الذى أمر باستضافته ، كما أن الطريق الذى يعرفه التجار بسهولة ، كيف يكون صعبا على قواد الجيوش وجواسيسهم .

إذن ، فنحن أمام نص سينمائى كتبه مؤلف ، ثم قام بإخراجه ، لا يكاد يفهم أساسيات الأشياء . ومن أجل إدخال العنصر النسائى كجوهر للحدث ، راحت الابنة زهرة (برلنتى عبد الحميد) تقول لأبيها : " خذنى معك .. لا أريد أن تفوتنى رؤية هذا

المنزل الرائع" . وفى مشهد مسرحى بالغ السذاجة يقف فيه الجميع باردين جامدين على سلم عريض يعترض شيخ عجوز الملك أبرهة ، ويتكلم على طريقة المنذرين فى خطبة عصماء مليئة بالتحذير مما يعكس أيضا مفهوم صناع الفيلم لصياغة الحوار والأداء التمثيلى . : "لا أريد شيئا سوى أن تستمع إلى ، ولك بعد ذلك أن تفعل ما تشاء . اعلم أيها الملك أن أحد الملوك السابقين قد حاول يوما أن يقدم على ما أنت مقدم عليه اليوم من هدم الكعبة . فأصيب بداء وبيل ، ولم يبرأ من هذا الداء إلا بعد أن كسا الكعبة وزينها" ، ثم يستطرد الرجل : "لا تسخر منى أيها الملك . فقد جاء فى الكتب السماوية أن نبيا من أهل هذا البيت سيظهر من أهل مكة هو خاتم النبيين ، ولن يمكنك الله من هذا البلد الذى أعده دارا لنبيه الذى جعله مهبطا لوحيه ، ومصدر لنوره المبين ، ولن يمكنك أن تهدم البيت مهما أوتيت من قوة ، وبأس وسلطان" .

وكما نلاحظ ، فأننا أمام خطاب طويل ، باللغة العربية الفصحى وهى لغة الفيلم، يرددها الشخص الذى لا نعرف من يكون بالضبط سوى أنه عجوز ، أعطاه المؤلف القدرة على التنبؤ ، بظهور النبى الأخير ، قبل أربعين عاما ، مثلما أعطى نفس المؤلف لأبطال فيلمه " بلال " نفس القدرة على قراءة المجهول . وقد كانوا جميعا من بسطاء العبيد .

وقد آثرنا الأستناد إلى هذا الحوار الطويل لنعرف منظور المخرج للسينما، فالملك يسمع ، والعجوز يتكلم ، وما أن ينتهى من كلامه حتى ينهال الملك بنفسه عليه ضربا، وبشكل ساذج ، تتقدم زهرة إلى الرجل وتنظر إليه فى إشفاق .

ولا شك أن هذا يعكس تصوير وإخراج هذا النوع من المشاهد . وأعتقد أن المخرج كان يمكنه أن يحول قصة الملك الذى روى عنه الناسك العجوز إلى صور سريعة، بدلا من الألفاظ المسموعة فكان أفضل مما رأيناه فى هذا المشهد بالذات .

ولم يكن الحوار فقط هو الطويل فى الفيلم ، ولكن كل ما يتعلق بالفيلم ، قد أتسم بالإيقاع البالغ البطء ، والطول المتعمد ، وقد اشرنا فى أماكن أخرى من هذه الدراسة ، ان الاستناد إلى آيات قرآنية طويلة قد يخفف من حدة الإحساس بالملل، ويا حبذا لو كان الذى يقوم بتلاوتها حسن الصوت ، ويلفظ العبارات بشكل جذاب،

ولكن بالإضافة إلى طول الحوارات ، فان المشاهد التى تعبر عن الرحيل فى الصحراء تبدو ايضا طويلة ، ومكررة ، وهى لقطات بعيدة ، يسير فيها طابور واحد وراء بعضه بما يوحى أنه لقوم يعملون بالتجارة أو لأشخاص يقومون بنزهة فوق الرمال ، وليس لجيوش. ولذا فان الفيلم يستند إلى تصوير مثل هذه اللقطات بأكثر من زاوية وأكثر من مكان. وكأنه يود أن يعلمنا أنه قد طال الرحيل ، وهى طريقة ساذجة ، يكفى أن تنفذ بشكل آخر لتوحى بنفس الفكرة دون هذا التطويل .

كما يمتد التطويل هذا إلى الرقص الإيقاعى الذى تؤديه راقصات الباليه أثناء السفر ، وهو رقص غريب ، جاف من الراقصات أنفسهن أو فى وجوه الباحثين عن البهجة ، فوجوههم جامدة خالية من التعبير ، ومن أي إحساس بالفرحة ، بل أن هذه الوجوه قد تلمع فجأة ، وكأن صاحبها يعد مؤامرة لشخص آخر ثم نكتشف أن شيئا من كل هذا لم يحدث .

وقد أعطى الفيلم لشخصية زهرة دلالة ملائكية صافية ، فهى ذات رؤية وشفافية، وبالإضافة إلى ما يعنيه أسمها ، فإنها وسط دقات الطبول التى ترقص عليها النساء ، ترى فى المنام كأن جنودا قد أنقضوا على جيوش أبيها من السماء، فأهلكتهم جميعا . ثم تنتبه من كوابيسها كى تجد نفسها بين ذراعى أبيها يهدئها ، ويخبرها بحنو زائد أنها فى حاجة إلى الراحة .

ولعل أجود ما فى الفيلم ، والأكثر إثارة هو تلك المجابهة الغريبة التى حدثت لأبرهة الأشرم وجيوشه عندما وصلوا عقب عاصفة رملية إلى قرية عربية خالية تماما من السكان تقع عند سفح جبل ، فقد هجرها أهلها خوفا من بطش الملك الغازى من ناحية، وحتى لا يقع أحدهم بين يدى أبرهة كى لا يجبره أن يبوح له بطريق الكعبة. ورغم أن الفيلم يفسر سبب وجود أم (نعيمة وصفى) وأبنتها الطفلة . وهى حكاية مأخوذة من التراث الشعبى لقصص المقاومة ، فالأم تخبر الملك أنها سوف تبلغه بطريق الكعبة شرط أن يقوم بقتل الطفلة أولا ، ويتم قتل الصغيرة وسط توسلات زهرة الصارخة . وهنا يبدو وجه الأم الحقيقى : "فلتشهدى أيتها السماء أننى ما ضحيت بأبنتى إلا صونا لبيت الله ، فأقبلها قربانا . لقد أصبح البيت فى مأمن ، كنت أخشى أن تضعف ابنتى أمام قسوتك فتشى بمكان البيت" .

وقد يكون معنى التضحية هنا مقنعا لو أن البحث يتم عن كنز دفين ، تعرف الصغيرة سره ، وليس عن طريق صحراوى شاق ، بالتأكيد لا تعرفه الطفلة ، وبالتالى فإن إقتباس هذه الحدوتة لا يتناسب مع المبحوث عنه ، ومع هذا فإن الموقف الإنسانى قد كان أفضل ما فى الفيلم ، فسرعان ما يشتد عنصر الحركة فى الفيلم ، ويصدر الملك أمره بفقأ عينىَ المرأة التى تتكلم وكأنها غير وثنية ، بل هى مسلمة قبل ظهور الإسلام : " أنسيت أن هناك من هو أقوى منك" . وقبل أن يتم إيذائها يتدخل فارس لإنقاذها فيطلق سهمه على الجندى الذى يوشك أن يفقأ العين بسيفه (وهل هناك فقأ بالسيوف ؟!) .. ثم يقوم هذا الفارس (عمر الحريرى) بإختطاف المرأة على حصانه ، وهو الشخص الذى لن نجد من الفروسية شيئا فيه بعد ذلك قط . وكأن كل من ركب الجواد وأطلق رمحا سينمائيا أصبح فارسا . بل أن هؤلاء القوم الذين ظهروا فجأة عند الجبل واختفوا أيضا فجأة لم يجيدوا الطريقة التى يطلقون بها السهام ، بل أيضا لم يجيدوا الطريقة التى يعبرون بها عن موتهم .

ونحن لا نعرف من يكون هم بالضبط هؤلاء الذين ظهروا عند الجبل ثم أختفوا، هل هم فرق المقاومة ، وأين كانوا قبل ذلك ، وإلى أين أختفوا ، ولماذا لم يقوموا بإصطياد جنود أبرهة أثناء طريقه ؟ بل لماذا لم يسعوا إلى إنقاذ زميلهم توفيل وهو فى الأسر؟. الذى صار عليه أن يردد عبارات حماسية " أردنا منعك عن بيت الله الحرام لما علمنا أنك تريد هدمه " .. ثم " لست أبالى بالموت فى سبيل نصرة بيت الله " .

وتبدو قضية الملك الأساسية هى معرفة الطريق إلى البيت ويحاول استمالة الفارس الشاب الذى يتسم بالإباء ، والذى تحبه الأبنة زهرة من النظرة الأولى ، مثلما أحبت جميلة عمرو فى فيلم " أنتصار الإسلام " ، وذلك من أجل إكساب الحوادث نوعا من الطراوة . ولكنه حب ساذج ، مكرر فى الفيلمين ، يبدو فيه الرجل ضعيفا ، دائما واقع فى الأسر ، مربوطا ومقيدا ، أما الفتاة ، فهى تساعده على الهروب ، وتدبر له جوادا للفرار ، فإذا وقع فى الأسر ثانية ساعدته من جديد ، وقد تكرر الأمر فى الفيلمين بنفس الصورة . فهذه الفتاة تقوم بتطبيب ذلك الشاب الخائن فى منطق قومها ، وتقوم بتدبير المياه له وسط الفيلق السائر فى الصحراء . وهو يزدريها ، ويدفعها بين الجنود ، وهى

تلك المسكينة التى تتحمل كل هذا أمام أبيها الملك الذى يبدو وكأنه يقود جيشا آخر في مكان مجاور .

وعن طريق توفيل هذا يمكن التعرف بشكل ساذج على طريق بيت ا لله الحرام. فبعد أن هرب بمساعدة الفتاة فان جنود أبرهة يتتبعونه ، ويصل إلى الكعبة وهكذا تتم معرفة السرالرهيب بكل سهولة . ويقوم الفرسان بإعادتهم ثانية دون أن نعرف السبب في عدم التخلص منه ، وهو الأمر الذى نراه متكررا فى هذا النوع من الأفلام .

وبمجرد أن يتم التعرف على طريق الكعبة حتى يصل الركب ، وهنا ولأول مرة نتعرف على الطرف الآخر من الحدث ، على أهل بيت ا لله الحرام، وتلك نقيصة أخرى. فكأن الحدث الأهم هو التعرف على مسيرة أبرهة ورجاله، أما التعرف على أهل الكعبة ومكة فيجىء بعد نصف أحداث الفيلم. ونبدأ بهذا التعرف من خلال الغارة التى قام بها رجال أبرهة على راعية كانت تغنى للمرعى ، وما ان انتهت حتى إنطلق سهم جندى ليرديها قتيلة، ثم يهرب زميلها الراعى ليبلغ سيد قريش عبد المطلب (حسين رياض) بما حدث. وما يلبث رسول أبرهة أن يأتى إلى عبد المطلب ليبلغه : " يقول لك مولاى أننا لا نقيم حربا ، بل لنهدم البيت " وسرعان ما يطلب لقاء أبرهة. ويبدو اللقاء مهيبا ، وفى البداية تلمع عينا عبد المطلب بالكبرياء ، مما يدفع بأبرهة إلى إحترامه وأن يجلسه إلى جواره : " مرحبا بك يا سيد قريش .. هل من حاجة أقضيها لك " .

وما أن يبلغ عبد المطلب الغازى أنه لايرغب سوى فى استعادة البعير حتى يردد الرجل فى خيبة أمل : "لقد أكبرتك حين رأيتك .. الآن أصغر من شأنك .. كنت أظنك تحدثنى بشأن دينك .. فإذا بك تحدثنى بشأن الإبل ". ويرد سيد قريش الذى أفقده الفيلم مهابته فجأة : " أنا رب الإبل أحدثك فيها.. أما البيت .. فان له رب سوف يحميه " . ولا نعرف ما الذى انكسر فجأة فى وجه الرجل كأننا أمام شخص آخر تماما .

وعلى طريقة الاستعانة بالخطب الطويلة فان عبد المطلب يقف ليخطب في أهله : " يا أهل مكة .. لقد شاهدت جيش أبرهة .. فوا لله لا قبل لنا على حربه .. ولا طاقة لنا به .. فهذا بيت ا لله الحرام فان يمنعه فهو بيته وحرمته وأن يخل بينه وبينه فوا لله ما عندنا دفع به .. يا قوم أعتصمو بالجبال " . ثم يستكمل الرجل كلامه عقب اللجوء إلى الجبل ، وإقامة الخيام : " هونوا عليكم .. فوحق هذا البيت فانه لا يشق علينا أن نترك هذا البيت دون أن ندافع عنه .. ولكن أين نحن من هذا الجيش الجرار ؟ " .

وظهر صوت معارض واحد هزيل ، هو صوت سهيل الذى يعرض المقاومة، ولكن سيد قريش يقول بنفس الطريقة : " يا سهيل .. رب البيت سيقوم بما لم نستطع به مهما أوتينا من قوة .. وأنه سيحمى بيته من ذلك الغر الدنىء ".

ووسط هذه الأحزان التى تعلوا أهل بيت ا لله الحرام ، تتوقف الأحداث من أجل فقرة مبهجة على طريقة الطوخى من خلال رقصة جامدة كفيلة أن تجعل كل عشاق الرقص يكرهونه ، ووسط هذا العالم ، تحاول زهرة أن تساعد نوفيل وتقول له : " ما كنت أتوقع أن ترمينى بهذه التهمة ويعلم ا لله أنى بريئة منها .. لقد حاولت أكثر من مرة أن أثنى أبى عن عزمه .. وقد أصبحت أؤمن بقدسيتها ومكانتها". ولا نعرف بأى إله تقسم المرأة هنا ، ولعل ذلك يؤكد أن المؤلف قد جعل كل أبطاله الطيبين مسلمين ، توصلوا إلى وجود ا لله وأقسموا به حتى قبل البعثة المحمدية بأربعين عاما على الأقل ، ومثل هذه العبارات تعنى أن زهرة إنضمت إلى الطرف الذى به حبيبها .

ومثلما حدث فى " بلال " فان عدد الأشخاص الذين يتوقعون .. وينتظرون الرسالة الجديدة قبل حدوثهابسنوات طويلة كثيرون ، بل أن هؤلاء الأشخاص يعرفون جيدا ما سوف يحدث فى المستقبل ، وكأنهم يقرأون صفحات السماء ، فبالإضافة إلى الناسك الذى واجهه أبرهة، ثم زهرة ، ونوفيل ، فان عبد المطلب يردد عباراته ، ليس بطريقة من يترك أمره لله باعتباره مستضعف ، ولكن لأنه يستشعر أن ا لله سيحمى البيت ، وقد يكون عبد المطلب فى التاريخ قد ردد هذه العبارة مرة واحدة ، ثم نقلت عنه ، لكنه فى الفيلم يرددها أكثر من مرة . وفى أكثر من مجال . ومن ضمن قراء المستقبل أيضا هناك هاتف يردد : " لقد جاء فى الكتب السماوية أن نبيا سيظهر بمكة " .

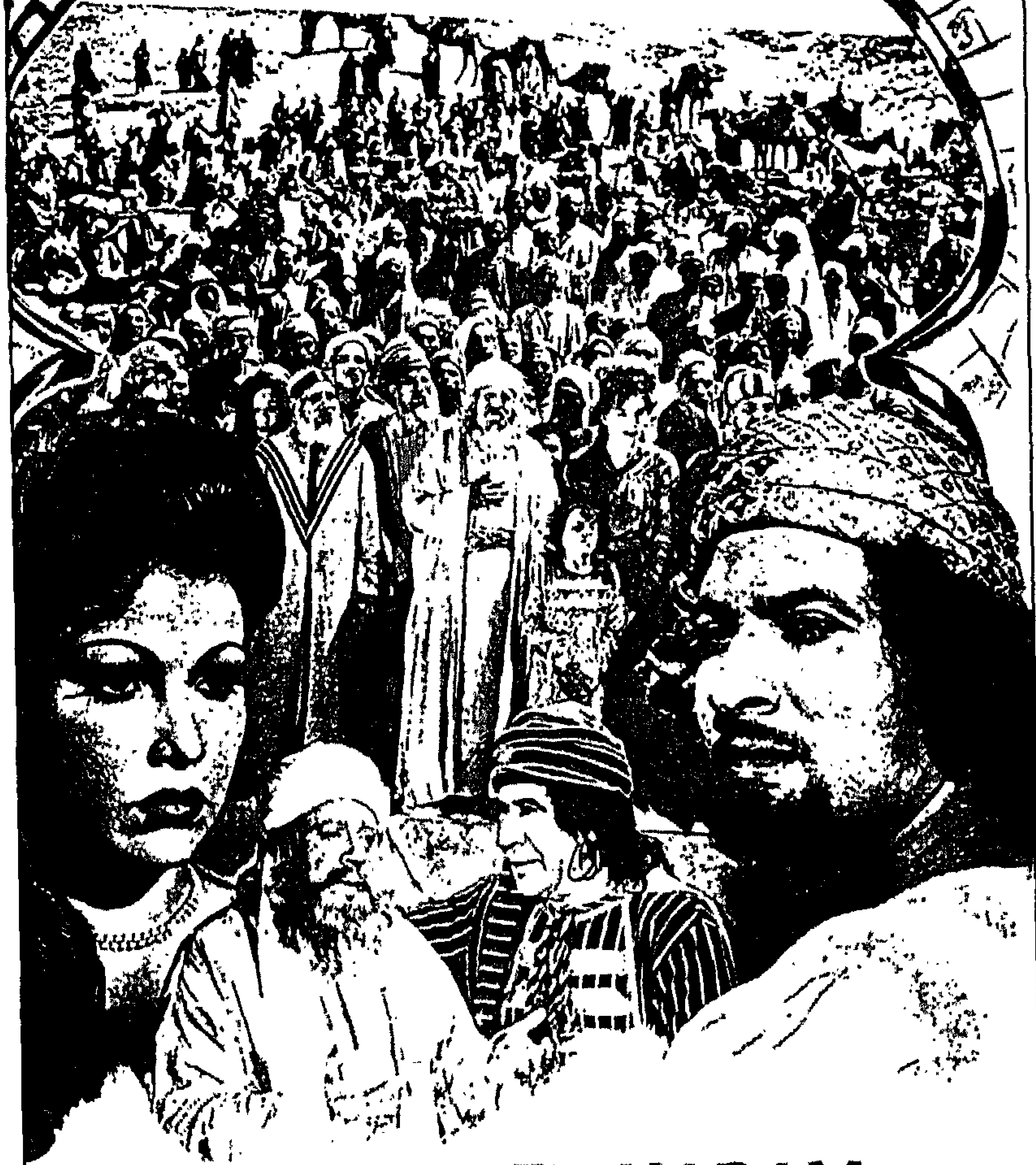
والغريب أن أغلب سكان الجزيرة العربية فى تلك المنطقة لم يكونوا من الذين ينتمون إلى الكتب السماوية عدا اليهود والأحبار وما أقلهم .

وفى الجزء الأخير من الفيلم وهو الذى نعرف وقائعه من خلال سورة الفيل، نرى جنود أبرهة يدفعون بالفيل نحو الكعبة وسط الطبول ، ونحن لا نعرف بالضبط الطريقة التى سيهدم بها البيت ، هل بجذبه بواسطة الأحبال؟. أم يدفع به بواسطة قائد ماهر لتحطيم الجدران ؟ ولم نحس أن الفيل مدرب، وبدت الطبول كأنها فى واد آخر . وفى اللحظات التى يتقدم فيها نحو هدفه، فان نوفيل يسرع نحو الفيل ويهتف قائلا ثلاث مرات : " أبرك محمودا وأركع راشدا .. فأنك فى بيت ا لله الحرام " . وسرعان ما يبرك الفيل ، ولا يقوم ثانية إلا بعد أن يضرب بقسوة شديدة ، وفى تلك اللحظات ، ومن خلال تنفيذ ردىء للغاية تظهر الطيرالأبابيل وسط تلاوة للآية الكريمة .. " وأرسلنا عليهم طيرا أبابيل ، ترميهم بحجارة من سجيل ، فجعلهم كعصف مأكول " ووسط هذه الأجواء يحدث الفزع من جانب جنود أبرهة التى تسقط عليهم الحجارة من السماء وتنطلق العاصفة وتحرق الخيام ويموت الملك بينما أهل مكة واقفون أعلى الجبل ، وقد أنضمت إليهم زهرة يشاهدون ما يحدث وكأن السماء غير السماء بل وكأنهم لا يشاهدون بالطبع ما نشاهده من هول ، فلا تنكشف على ملامحهم أى إنفعالات لما يحدث وفجأة تختفى كل هذه الظواهر مثلما ظهرت ويتبادل أهل مكة التهانى ، ويردد عبد المطلب " ألم أقل لكم " .

ثم ترتفع الكاميرا إلى السماء ويجيء التعليق الأخير : " وفى هذا العام أشرف النور وولد المصطفى . وسيظل هذا البيت الحرام فى حمى ا لله إلى يوم يبعثون " .

وهكذا فان الفيلم يبدأ بتعليق وينتهى بمثيله ولذا فهذا النوع من الأفلام معروفة قصته سلفا أى أن المتفرج الذى يدخل إلى قاعة العرض لمشاهدته ، فانه يعرف الحدوتة، أما التفاصيل ، وهى السبب الأول .. للمتعة فان صناعتها ترجع إلى المخرج والسينما المصرية التى تعيد إنتاج نفس القصة أكثر من مرة ، تحاول أن تجد فى كل مرة ما هو أكثر جاذبية بصرف النظر عن النتائج ، وكما لاحظنا فان المواقف الجذابة تبدو قليلة، أما

الحدث الرئيسى الذى تصدى له الفيلم وهو الطيرالأبابيل وكيف رمت بالحجارة الملتهبة فنحن لم نكد نرى طيرا واحدا . ولم تبد هذه الحجارة بقاتلة ، وفى المقابل فان الأداء التمثيلى لكافة من عملوا بالفيلم كانت نمطية حتى بالنسبة لعباس فارس الذى عادة ما يبدو متألقا فى مثل هذا النوع من الأدوار .



بيــــت اللـــه الحـــرام

الفصل الرابع والعشرون

خـالد بن الـوليد

فيلم " خالد بن الوليد " الذى أخرجه وقام ببطولته حسين صدقى عام ١٩٥٨، هو أحد الأفلام المصرية القليلة التى تبدأ أحداثها مع بداية البعثة المحمدية ، باعتبار أن أغلب الأفلام الأخرى قد بدأت وقائعها قبل الرسالة بفترات متباينة .

كما أنه أحد الأفلام القليلة التى لم تتبع سيرة الشخصية التى تتناولها منذ ميلادها، حيث لم نرى طفولة خالد مثلما رأينا طفولة بلال بن رباح ، أو السيد البدوى. ومع أول لقطات الفيلم رأينا خالد شابا يافعا وتنزل العناوين على هيئته، وسط لقطات عامة لمكة ، وسوق عكاظ ، حيث ستبدأ الأحداث ، فهذه اللقطات العامة تصور لنا شكل الكعبة كما يراها الفيلم ، ومكة فى تلك الآونة ، وتتنقل الكاميرا وسط تجمعات من أهل تلك القرية ، وأشخاص يتبارزون ، ورجال ونساء يتفرجون ، ثم تنتهى ليلى (مريم فخر الدين) من الفرجة ، كى تتعرض بعد ذلك لمشاكسة ثلاثة شبان على طريقة شبان النواصى ، وسرعان ما يظهر الفارس الذى ينقذ هذه الفتاة من معاكسة الشباب .

والمقصود طبعا بهذا المدخل أن نتعرف على الشخص والمكان ، ومثلما تصور السينما أبطالها أحيانا بلا جذور ، فاننا لم نعرف شيئا عن أسرة خالد ، وكل ما عرفناه أنه يعيش مع أحد العبيد يسمى عنتر ، ظل إلى جواره حتى وافته المنية . أما ليلى فأنها تعيش

أيضا على طريقة بنات ذوات السينما المصرية وحيدة مع أبيها ، وبنفس طريقة الشجيع الذى ينقذ فتاة من خطر ، ثم يغرم بها ، حدث التعاطف فى فيلم خالد بن الوليد. فهو سرعان ما يعبر لها عن إعجابه بها ، وهى تستحسن هذا الكلام الذى يبدو لها غريبا رغم أن الشباب الثلاثة قالوا ما هو أكثر منه بلاغة .

ومثل كافة الشخصيات التى عاشت فى الجاهلية ، فان الفيلم يصور لنا بعض أبطاله شديدى التدين فى الجاهلية والإسلام ، وأن التحول من دين إلى آخر هو تحول شعائرى ، رغم الهداية ، فليلى تدعو الأصنام قائلة : " يامن إليه المصير .. يا أعظم من فى الوجود .. يا إله هوانا .. جلالك فى قلب ذاتك .. أكتب لقلبى الهناء " .

كما يصور خالد فى الجاهلية انسانا خاشعا ، بل أن المجتمع بأكمله فاسق، باعتبار أن الوثنية لا تغير ما بقوم ونفوس المؤمنين بالأصنام ، فبينما يقوم أب بوأد أبنته الطفلة فى الرمال لأنه شاهدها ترقص ، وخاف على نفسه من الفضيحة ، فان هناك سهرات ماجنة يحضرها خالد ، ترقص فيها النساء، وعول واحدة منهن لخالد : لن أتركك الليلة ، فيرد فى مجون : " الليلة وغدا إذا أردت " ، وهؤلاء الأشخاص يغرقون فى بحر الخمر ، والمجون : " إلىّ بالخمر أروى بها ظمأى" .. كما أن الفيلم فى البداية يكشف عن عدم توازن هذا المجتمع . فهناك مسألة الربا ، حيث يقترض شخص خمسة آلاف درهم، كى يردها بعد عام بثمانية آلاف ، وإذا لم يحدث فان الرقم قد يصل إلى ستة عشر ألف ، أى أن كل هذه البانوراما التى يعيشها المجتمع تعبر عن حاجته لزعامة عادلة ، وسط رسالة سماوية أبدية .

وما ان ينتهى الفيلم من تصوير نماذج تمثل عدم التوازن ، والظلم الاجتماعى حتى نرى جانبا واحدا فقط من الصراع ، هو الجانب الذى يمثله خالد ، باعتبار أنه لا يزال غير مؤمن بالرسالة ، بل أنه يتصدى للمؤمنين بها بكل شدة ، وعقب هذه البانوراما الخاصة بالعادات ، فان الفيلم يؤرخ للبعثة المحمدية من خلال أهم الأحداث، باعتبار أن خالد شاهد على ما يجرى . فنحن نعرف أن الرسول قد جاء من مكة إلى سوق عكاظ لينشر دعوته ، وهذا فى رأى خالد أمر يجب عدم تجاوزه ، ثم نرى موقف

سادة قريش منه ، وهم يتناقشون فيما بينهم " عرضنا عليه المال والجاه ، فأبى إلا أن يستمر فى دعوته للدين الجديد " . كما يكشف عن محاولات الكفار لمواجهة النبى (ص) حيث يضعون الشوك فى طريقه ، وتقوم النساء بإلقاء القاذورات عليه وهو خارج من منزله .

واسوة بأغلب الأفلام الدينية ، فهناك دائما تعليق من الخارج ، لا نعرف بالضبط من يمثل ، مثل الصوت الذى ينادى بعد هذه المواقف المؤذية : " يا محمد لا تحزن لما أصابك .. قم وأنهض ، فان المولى الذى كرمك لا ينسى نبيه الذى اصطفاه .. لقد أراد لك أن يسرى بك من المسجد الأقصى الذى بارك ا لله حوله لأنك أصبحت بمنزلة لم يرق إليها أحد فى العالمين ، وستصعد إلى الملكوت الأعلى لتقف بين يدىّ ا لله " .

وكما نرى فانه تعليق طويل نعرف منه ان الرسول (ص) قد قام برحلة الإسراء والمعراج ، وعليه فان الفيلم يتوقف مع خالد وأقرانه حول تصديق أو تكذيب هذا الحدث الأكبر فى تاريخ الإسلام . فيخرج مع رفاقه إلى طرف الصحراء ينتظرون القافلة التى رآها الرسول وهو فى رحلته ، وفيها جنحت احدى الإبل من القافلة .

وقد ركز الفيلم على هذه الواقعة ، باعتبارها ستكون احدى المراحل الأساسية فى طريق الإيمان لخالد ، فقد سمع بأذنيه من أحد تجار القافلة حكاية الجمل الشارد ليلا : "سمعنا صوتا يسرى فى الفضاء لا نعرف مصدره يدلنا على مكان الجمل " إذن فقد صدق محمد ، هذا سحر . وإذا كان خالد قد أدلى بالشهادة بعد هذه الواقعة ، فان خالد كان فى حاجة إلى أدلة أخرى . أو باعتبار أنه رجل شديد المراس ليس من السهل إقناعه فقد كان فى حاجة إلى أكثر من مرحلة .

وقد صور الفيلم المراحل التى أدت إلى إسلام خالد باعتبارها حالات السالبة، ووسط هذه المراحل كان الفيلم يستكمل بالتوازى ، ليس على أهم محطات البعثة المحمدية ،مثل الهجرة ، ووقائعها بشكل مختصر ، حيث أقترح أحد الشيوخ أن يختار الكفار من كل قبيلة شابا قويا ، وأن يضربوا محمد ضربة واحدة فلا تستطيع قريش أن تنتقم من كل العرب وسوف تطلب له جزية . ثم يركز الفيلم على حدوث الهجرة من خلال تعليق طويل : " يا محمد .. انهض .. ان ا لله معك .. وهو ناصرك .. لا تبت

الليلة على فراشك .. فإن أعداء الله قد تآمروا عليك ليقتلوك .. أترك مكة .. وهاجر إلى المدينة " .

وباعتبارنا في فيلم عن خالد وليس البعثة المحمدية ذاتها ، فإن الفيلم يصور بعض هذه الأحداث على لسان أشخاص ، مثل هؤلاء الذين يتحدثون عن الاستقبال الرائع الذى قوبل به الرسول عند وصوله إلى المدينة ، ثم آخرون يتحدثون عن التحول الذى شهدته الجزيرة العربية اجتماعيا : " هل سمعت عن الآية التى تدعو إلى تحريم وأد البنات " .

أما المرحلة الثانية التى توقف عندها الفيلم ، فهى علاقته العاطفية بليلى التى كم رأيناها تتعبد بالتماثيل وتدعو لهم . فهى تقول له : " أقسم لك باللات والعزى أن قلبى لم يخفق لسواك " . هذه الفتاة يطلبها خالد للزواج ، وتبدى سعادة بالغة بذلك ، لكنه عندما يذهب لخطبتها يجدها قد دخلت فى الدين الجديد ، فيذهب حزينا وقد بدا جامدا، أماالسبب الثالث ، فهو إيمان أخيه الوليد (محمد السبع) الذى تم أسره فى موقعة بدر، وقتل أخاه أبوالقيس فى نفس المعركة . وعندما يدفع خالد فدية أخيه ، فإن الأخ العائد يخبر خالد أنه قد آمن برسالة محمد ، وأنه لم يعلن هذا أمام الرسول مباشرة " أن دينهم خير مما نحن فيه ، ما هذه إلا حجارة ، التى نعبدها ! " .

ويعرف خالد أن أخاه لم يعلن إسلامه أمام الرسول خشية أن يقال أنه فعل ذلك خوفا ، ولذا فإنه ما يلبث أن يعود إلى المدينة وينضم إلى المؤمنين .

وفى مشهد إسلام خالد ، يروح يسترجع كافة الأحداث التى تدفعه إلى الإسلام، مثل إيمان ليلى ، وإسلام أخيه الذى يحبه الوليد . واعتراف التاجر فى القافلة. ولقد طالت الفترة الزمنية التى مرت بين ظهور الإسلام وإيمان خالد ، ويبين الفيلم أنه لم يشارك فى موقعة بدر ، وأنه استغل خدعة أن الحرب مفاجأة ، فهاجم فى "أحد" بعد نهاية المعركة " وثبت عليهم من الخلف وهاجمهم " ولم يصور الفيلم هذه المعارك، بل أشار إليها بشكل عابر، كأن نرى خالد واقفا أمام ليلى ، فتسأله " مالى أراك فى ثياب الحرب ؟ " فيرد " لقد هزمت محمد وصحبه فى موقعة أحد ، وأنتقمت لصاحبى، ولم أطق صبرا حتى أعود إلى مكة وجئت إليك أطلب يدك " .

ويرى الفيلم أن مثل هذه العبارة كفيلة أن تعرفنا أن موقعة " أحد " قد حدثت، ولا مانع من وصفها بالعبارات القصيرة مثلما فعل خالد مع ليلى ، وقد تكررت مثل هذه الظاهرة أكثرمن مرة فى الفيلم ، ومنها موضوع الإسراء والمعراج على سبيل المثال. وأيضا السرد الكلامى لصلح الحديبية . مثل حديث والد ليلى إلى أبنته " ان الحرب كادت أن تقوم بين المسلمين والمشركين بسبب التعنت الشديد لهؤلاء . فقد قصد المسلمون مكة ، ولكن المشركين منعوهم عند الحديبية ، حتى كادت الحرب أن تقوم بينهم بسبب تعنتهم الشديد ، وإعتقالهم لبعض المسلمين ، حتى طلب النبى من أصحاب الشهادة فى المدينة إذا كانت الحرب ، فتراجع أهل مكة فاختار أن يعقد معهم معاهدة حقنا للدماء " .

وقد آثرنا أن نذكر منطوق الحوار فى الفيلم على لسان الأب لنعرف الأسلوب الذى أتبعه السيناريو فى سرد أحداث هامة فى تلك المرحلة التاريخية . فالإبنة تسأل من أجل كسر حدة الحوار الطويل : " وعلام أتفقوا " ، فيرد الأب مكملا بنفس الطريقة : " هدنة مدتها عشر سنوات ، وألا يدخل المسلمون مكة هذا العام ، ولهم أن يدخلوها فى العام المقبل " .. فتعلق ليلى : " سنكون معهم فى زيارة العام المقبل .. اللهم أطل فى عمرى .. حتى أرى الرسول الكريم .. أللهم أشرح صدر خالد للإسلام حتى أراه فى مكة مؤمنا بك " .

وقد أختصرنا بعض العبارات من الحوار ، لكن هذا يعكس إيقاع الفيلم الذى يعتمد على الحوار ، أو لتكثيف مجموعة من الأحداث التاريخية والدينية الهامة فى جمل ، حتى وإن بدت طويلة ، من أجل ألا تفوت الفيلم حادثة إلاوأشار إليها . وذلك باعتبار أن الفيلم عن الرسالة المحمدية من خلال خالد ، ورغم أننا أمام هذه الشخصية طوال الأحداث منذ البداية .

وقد كسا الفيلم مشهد إشهار الإسلام لخالد بحالة من الفيضان العاطفى ، ليس فقط بين خالد وليلى ، فمن الواضح هنا أننا أمام قصة إضافية غير موجودة فى التاريخ أضافها الفيلم من أجل كسوة الأحداث رومانسية ، ولكن أيضا بين خالد وأخيه الوليد، فقد قرر أهل مكة تركها خالية للمسلمين الذين جاءوا للحج ، وظلوا طيلة النهار خارج المدينة . ويقف خالد عند الجبل ، وبعد رحيل الحجاج تقابله أبنة العم أميمة ، وتبلغه أن

أخاه وليد سأل عنه ، وتسلمه خطابا منه ، يبلغه فيه أن الرسول (ص) قد سأل عنه، وأنه قد أندهش " ولقد سألنى عنك رسول الله ، أين خالد .. قلت : يأتى الله به، فقال : وهل يجهل الإسلام مثل خالد ؟ .. ولو جعل نكايته مع المسلمين على المشركين لكان خيرا له ، ولقدمناه على غيره ، ولكان له أجرا عظيما.. فاستدرج يا أخى ما فاتك " .

وكما نرى فاننا أمام حوار طويل آخر ، قد يبدو على المتفرج العادى ضد سرعة إيقاع الفيلم ، لكن لاشك أن المتفرج المسلم يميل إلى هذا النوع من الحوار ، ويمثل طريقة الأداء التى ينطق بها محمد السبع ، وفى مشهد طويل يتذكر خالد كافة الدلائل التى تجعله ينطق بالشهادة ، وأمام مثل هذه المشاهد البطيئة الإيقاع ، فان الأحداث التى تلى ذلك تبدو سريعة ، فنرى خالد يمتطى جواده بسرعة ، ويذهب إلى المدينة ، ثم يخرج من بيت رسول الله (ص) ، ونعرف أنه أسلم من خلال عبارة يرددها بلال : " فانى فخور بتكريم رسول الله لك " . وتتغير أحوال خالد الذى يردد "أقف حياتى على نصرة الإسلام ، ونشر دعوته ، وأسال الله أن يغفر لى ما أرتكبته فى الجاهلية من أخطاء" .

ومثلما كان خالد فى الجاهلية متشددا ضد المسلمين ، فان الفيلم يصور خالد بالغ التشدد والحماس أيضا ضد الكفرة عقب إسلامه ، حيث يردد : "لن يكون هناك سلام طالما الشرك موجود ، ولا علاج للمشركين إلا السيف" .

وعلى طريقة التركيز على إبراز المراحل فى التاريخ الإسلامى ، فان الفيلم يقدم وقائع فتح مكة . حيث نرى أبا سفيان يأتى إلى قومه ، ويبلغهم باعتباره من كبار القوم أنه قد قابل محمد خارج مكة ، "ولا قدرة لكم على مواجهته .. فلا تقاوموا .. فمن دخل دارى فهو آمن .. ومن دخل داره فهو آمن" . ثم يعلن الشهادة أيضا .

ولم يكشف الفيلم دور خالد فى فتح مكة ، باعتباره حدث سلمى ، ولكنه سرعان ما أنتقل إلى محطات خالد التى تذكر له فى التاريخ الإسلامى ، والتى بدأت عقب وفاة الرسول ، وظهور مسيلمة المتنبىء المعروف باسم الكذاب ، حيث أفرد له حسين صدقى مساحة درامية طويلة لتصوير أبعاد الصراع فيما بينهما ، فسرعان ما أنتقلت الأحداث إلى شمال الجزيرة ، وفى مملكة كسرى نرى تبنيا لآراء مسيلمة الكذاب

ويرى كسرى أن قومه قد أنهكتهم الحرب ضد الروم ، وأنهم يجب مواجهة البعثة الإسلامية بالحيلة ، وليس بالحرب . وإن كان الفيلم قد مر عابرا على معركة "مؤتة" التى حدثت فى حياة الرسول بشكل عابر رغم دور خالد الحاسم فيها .

يبرز دورمسيلمة (زكى طليمات) الذى يدعى النبوة عقب وفاة الرسول فهو يمنح أتباعه تسهيلات فى التعامل مع النساء والخمر وتخفيف الصلاة ، والإعفاء من الزكاة . ويصور الفيلم أن مسيلمة قد استطاع أن يلم عددا كبيرا من الأتباع ، وتفاجأ ليلى بأن زوجها " مالك " الذى لم يشر الفيلم إلى اسباب زواجه منها باعتبارها ابنة لرجل مستنير ، قد ارتد عن الإسلام ، فتقف ضده ، وتعلن انه لا طاعة لمخلوق فى معصية الخالق حتى وإن كان الزوج .

ولا يقف الفيلم أمام المواجهة التى حسم بها خالد المعركة مع مالك بن نويرة واستعاد ليلى . وتعرف ما حدث أيضا من خلال حوار طويل يردده البعض من المرتدين : "هناك خبر مشئوم .. لقد تزوج خالد من ليلى زوجة مالك بعد أن قتله". وفيما بعد سنعرف أن الخبر كاذب وأن الزواج لم يتم وان ليلى فى الانتظار حتى تتم العدة . ولذا يمر الفيلم بشكل عابر على هذا الحدث ، ليفسح لنا رؤية المواجهة مع جيوش مسيلمة فى اليمامة التى انتصرت على طلائع جيوش المسلمين ، ثم جاءت قوات خالد لتحسم المعركة ويتم القبض على مساعد مسيلمة مكداح . وتدخل الأحداث هنا إمرأة جديدة تمهيدا لإنسحاب ليلى من حياة خالد ، هذه المرأة هى فاطمة بنت مكداح. والتى تتخفى فى ثوب الرجال . وتساعد المسلمين الذين يتعذبون على أيدى المرتدين وتطلب من خالد أن تكون عونا لأبيها . ويندهش خالد وهو يسمع عبارات الإيمان تدور على لسانها : "لقد عرف نور الإسلام طريقه إلى قلبى ، بل جاءت الفرصة ، وقد شاء الله ان أعلن إسلامى أمام سيف الله" .

أما ليلى فقد آثرت الابتعاد عن خالد ، عندما هددها " تميم " شقيق زوجها المقتول أنه سوف يبلغ الحقيقة بأن خالد قتل مالك من أجل الاستئثار بزوجته ، ورغم أن ثوب العرس جاهز . فان ليلى تنسحب لتعيش وحيدة طيلة أحداث الفيلم ، وتختفى كى نراها فى مشهد الخاتمة ، حين جاءت إلى خالد لتقف بجانبه وهو على فراش الموت .

وبذلك أفسح الفيلم الفرصة لفاطمة أن تدخل الأحداث ، وعقب اصابتها بطعنة سيف في معركة حربية ، وقبل التخلص من مسيلمة تقول له بطريقة مسرحية : " لقد أحببتك قبل أن أراك .. وبعد أن التقينا .. أصبحت تملأ قلبي .. أنت .. وكنت لن تشعر بي لولا أنني أفارق الحياة .. وما قيمة الحياة دونك " .

وسرعان ما يتم الزواج ، وتعلو مكانة خالد العسكرية ، فالخليفة ابو بكر رضي الله عنه مؤمن به ويدفعه إلى النجاح دوما . ويوكل إليه المهام العسكرية الجسام ، من العراق إلى دمشق ، ومن محاربة الفرس إلى مواجهة الروم من منطق " أحرص على الموت تهب لك الحياة " . ويكشف الفيلم الجانب الخاص والعام من حياة خالد ، فبينما جموع الجيوش المسلمة تنطلق مخترقة بادية الشام ليصل إلى أعماق جيوش الفرس والروم، فان خالد يصحب معه زوجته في هذه الحروب ، مثلما صحب ليلى من قبل .

وكما أعطى الفيلم مساحة واسعة لتصوير أبعاد المجابهة بين قوات المسلمين بقيادة خالد بن الوليد ورجال مسيلمة الكذاب ، فانه خصص مساحة بنفس القدر لتصوير المجابهة مع هرمز قائد الفرس الذي لجأ إلى خدعة وخيانة للعهد . ثم مواجهة الروم في معركة اليرموك .

وفي الدراسة التي نشرها مأمون غريب عن خالد في مجلة آخر ساعة (١٦ يوليو ١٩٨٠) ، فان هناك تأكيداً بأن سيف الله قد تزوج من راوية بنت مالك بن نوير. فان الفيلم يشير إلى أن هذا الزواج لم يتم ، كما أنه ليست هناك إشارة إلى أن الخليفة عمر بن الخطاب قد قام بعزل خالد أثناء معركة اليرموك ، فبينما الجيوش متأهبة للمواجهة ، جاءت رسالة الخليفة وكان على خالد أن يقرأها : " جزاك الله خيرا ، ولقد أخذ الناس يزدادون إعجابا بانتصاراتك المتوالية ، فخشيت لأن يفتنوا بك ، مع أن النصر من عند الله ، فسلم القيادة إلى أبي عبيدة بن الجراح ، وقاتل معه ، وأخلص له المعونة ، لقد عزلتك ، ليس كراهية لك أو ريبة فيك ، ولكني خفت عليك الإفتخار" .

ويصور الفيلم كأن خالد قد عصى تنفيذ الأمر لتوه فقاد المعركة وحسمها، وهو ما حدث فعلا في التاريخ حيث أعلن خبر وفاة أبي بكر وتولى عمر من بعده ، ثم سلم الراية إلى أبي عبيدة بن الجراح (عباس فارس) الذي شد على يده ، وقال : "علينا أن

تحرر أهل دمشق وبقية أهل الشام من الروم المستعمرين" ، فيرد خالد: "سأكون حيث تريد" .

ولا يبعد الفيلم خالد عن المعارك ، فهو فى إنتظار دائم حتى يتم فتح الشام، ويوليه أبو عبيدة إمارة قنسرين التى فتحها . وهنا يبدأ الفيلم فى الحديث عن أسباب إقالة خالد من هذا المنصب ، فقد أغرته زوجته أن يدفع مبلغا من المال الخاص به إلى الأشعى والأخرين بمناسبة إنتصاره ، ومالبثت زوجته ان طلبت زيادة المبلغ ليناسب مكانته إلى عشرة آلاف درهم ، وسرعان ما يأتى بلال كرسول من الخليفة ليخبره بعزله ومحاكمته على الإسراف .

وهنا نفهم منطق الخليفة ، فرغم أن خالد قد دفع المبلغ من ماله الخاص، فان عمر بن الخطاب أراد أن يقرر مبدأ سواء كان لدى الحكام أو الرعية . وتؤثر هذه الأحداث على فاطمة التى تشعر أنها السبب ، فتهرب عبر الصحراء وتموت بين يدى خالد ، وسط الأمطار وهو يردد : "أنها إرادة الله ولا يد لك فيها " .

ثم تمر السنون وينتقل الفيلم لتصوير وفاة خالد ، وتبدأ الأحداث من خلال زيارة تميم (توفيق الدقن) لليلى ، وكأن الفيلم عليه أن يظهر دور المرأة فى حياة خالد عقب نهاية دور إمرأة أخرى ، فتعرف ليلى من تميم ، الشامت فى مصير خالد، ماذا حدث لحبيبها فتهرول إليه وفى تلك اللحظات يكون اللقاء الأخير بين خالد وشقيقه الوليد الذى يبلغه تحيات الخليفة ودعواته له بالشفاء ، فيرد خالد فى أسى: " كنت أتمنى أن أموت شهيدا فى معركة ، فيرد الأخ : لا يفوتك النصر ، ولا تضعفك الهزيمة". والجملة التى رددها الوليد يرددها أمام ليلى التى لم يتمكن من التعرف عليها فى البداية لهذيانه الملحوظ ، فيردد " تبتعدين عنى دائما أينما كنت ، وتجيئنى وأنا حطام فى زوايا النسيان" ، ثم يردد : نعم أنا لم أهزم ابدا .. الذى لم تهزمه المعارك هزمه المرض" .

وعلى طريقة صياغة البطل ، ولو سينمائيا ، يصور الفيلم خالد وهو يسرع إلى سيفه وتعلو نبرات صوته ويرفع السيف إلى أعلى صائحا : "أريد أن أموت فى ساحة القتال" ، وبينما الأذان ينطلق فى السماء مؤكدا أن مثل هذا النداء سيبقى للأبد، فان خالد يسلم الروح عقب سقوطه فوق الأرض .

لعل هذا الفيلم هو أكثرالأعمال الدينية استعانة بالآيات القرآنية ، يردد الأشخاص على ألسنتهم للتعليق على الأحداث ، وقد بدت شخصية ليلى هى الأكثر حفظا لهذه الآيات ، وكأنها تحفظها تو نزولها على الرسول (ص) . كما أنها تنطقها كاملة منذ أن شرح الإسلام صدرها . وتعلن لخالد إيمانها . وفى بعض الأفلام الأخرى يتم الرجوع إلى جزء بعينه من هذه الآيات ، لكن ليلى تنطق الآيات كاملة .

كما أن الفيلم بدا غريبا للغاية فى تحريك الجاميع ، فنحن نرى جيوشا ضخمة من لقطات بعيدة تتحرك فى الصحراء دون أن تقترب الكاميرا من وجوه المقاتلين ، فلا نعرف بالضبط من يقاتل ، ولكأنك تحس أنها لقطات تم الاستعانة بها من أفلام أخرى. أما مشاهد المعارك المصورة من قريب فإننا لا نكاد نرى أشخاصا قلائل يتبارزون بشكل ساذج للغاية وخاصة المشاهد التى ينتصر فيها خالد على الشباب الذين أعترضوا ليلى ، أو على مسيلمة ، وتخلص فيها من هرمز ، حيث نكاد أن نرى المتبارزين وحدهما فى الكادر ، فلا مجاميع هناك بالمرة وتحس ان المعركة فردية بين شخصين يلعبان بالسلاح .

ومن ناحية أخرى غلب الأداء الإيقاعى المسرحى على أداء الممثلين ، حتى هؤلاء الذين لم يعملوا بالمسرح مثل مديحة يسرى ومريم فخر الدين ، وإذا كانت هذه قد بدت تلقائية فى الكثير من المشاهد فان الأولى بدت مفتعلة وهى تعبر عن مشاعرها العاطفية ، ثم وهى تسلم روحها لبارئها . وقد التزم الفيلم بسيرة حياة خالد بن الوليد. وكان أحد الأفلام القليلة الذى أعتمد على الحجة والبرهان وخطاب العقل والإيمان معا . باعتبار أننا أمام شخصية مفكرة وذات موقف ، ولذا فقد طالت الأحداث التى عرض لها الفيلم قبل إسلامه لنعرف أمام أى شخصية نحن . وقد بدت بعض الأمور فى حاجة إلى تفسير. فلا يكشف لنا الفيلم موضوع العشرة آلاف درهم بشكل يجعلنا نتفهم وجهة نظر خالد وإمرأته ، بينما هى جائزة منحها للشاعر الحارثى ، وبدا خالد فى الفيلم كأنه قد أمتثل لزوجته فى أمر هو بعيد عن منطق العقل ، لشخص عرف بالحكمة والعبقرية .

وكما أشرنا فان الفيلم قد استعان بالتعليق الخارجى بدلا من تصوير الأحداث ، كما استعان بمكنون الرسائل بشكل دائم لتكون بديلا عن كلام الراوية ، مثل رسالة الوليد إلى أخيه ورسائل كل من أبى بكر وعمر رضوان الله عليهما إلى خالد .

وقد حمل حسين صدقى لواء الفيلم كممثل ومخرج ومنتج . فقدم نفسه ليتقمص شخصية قائد إسلامى عظيم . ومن المؤكد أن هناك فارقا واضحا فى اللياقة البدنية بين القائد والممثل الذى حاول التقلد بخفة ظل ستيوارت جرانجر بطل أفلام سكاراموش وسجين زندا فى المبارزة الأولى ، وبدا ثقيل الحركة فى مشاهد المبارزات مع خصومه ، ورأينا بديلا عنه فوق حصانه يجوب الصحراء طيلة الوقت . وان كان قد بدا فى أحسن أحواله ، وهو يتلقى أمرا من الخليفة بعزله فمثل هذا الموقف لا يحتاج إفتعال ولكن " خالد " ، فى التاريخ ، تقبل الأمر بهدوء شديد وأتزان ولم يكن أمام الممثل سوى أن يفعل مثله .



خالد بن الوليد

الفصل الخامس والعشرون

اللـــه أكـــبر

فيلـم " الله اكـبر " الـذى أخرجـه ابراهيـم السـيد ، وتم عرضـه عـام ١٩٥٩ هـو أحـد الأفـلام الدينيـة القليلـة التى دارت احداثهـا خـارج مكـة ، مركـز الدعـوة الاسـلامية . وهـو بذلـك الفيلـم الثانى بعـد " انتصـار الاسـلام " الـذى اشـرنا انـه فيلـم صحـراوى اكـثر منـه فيلما دينيـا .

وقـد حـوى فيلـم " الله أكـبر " نفـس المزيـج الـذى نـراد غالبـا فـى بـاقى الأفـلام الدينيـة خاصـة الأعمـال التـى تـدور حـول بعثـة الرسـول (ص) ، فهنـاك قصـة حـب بـين اثنـين مـن دينـين مختلفـين ، لـن يلبثـا أن يلتقيـا علـى حـب العقيـدة ، ويجمعهمـا الـزواج بعـد متـاعب عديـدة ، كمـا أن هنـاك غنـاء صحـراوى نـراه فـى الباديـة ، وهنـاك مؤمنـون ، متدينـون، سـواء كـانوا على جـانب الوثنيـة أم علـى جـانب الاسـلام ، وهنـاك تعذيـب للمسـليمن الأوائـل، ومقاومـة مـن هـؤلاء المؤمنـين ، حتـى يـأذن الله فـى أمرهـم ، ثـم تنتهـى الأحـداث كلهـا بايمـان كل الأطـراف الذيـن يدخلـون فـى ديـن الله أفواجـا .

ولعـل فيلـم " الله أكـبر " هـو أقـرب فـى قصتـه إلى فيلـم "علامـة الصليـب" الـذى أخرجـه سيسـيل دىميـل عـام ١٩٣٢ ، وقـام فيـه تشـارلز لوتـون بـدور الحـاكم نـيرون الـذى عـذب المسـيحيين الأوائـل ، وتـدور الأحـداث فـى مدينـة رومـا وقـام فريدريـك مـارش بـدور

ماركوس الذى آمن بالسيد المسيح بعد ان أحب فتاة مسيحية تعذبت كثيرا من أجل دينها .

ورغم أن عناوين الفيلم تشير ان نجيب محفوظ هو كاتب السيناريو فان نوع الأفلام للتى يكتبها المؤلف تختلف تماما عن هذا الفيلم ، ليس بالطبع لأنه فيلم دينى، ولكن أغلب سيناريوهات نجيب محفوظ التى كتبها للسينما دارت أحداثها فى بيئات شعبية ، أو ما شابه ذلك .

أما القصة فان كاتبها هو فؤاد الطوخى الذى كتب أيضا الحوار لكن هناك تشابها واضحا بين فيلم " ا لله أكبر " وبين فيلم " دى ميل " ، وليس مجالنا عقد مقارنة بين الفيلمين ، لكن التعذيب الذى لاقاه المسلمون الأوائل فى قبيلة بعيدة عن مكة، أقرب إلى ما لاقاه المسيحيون الأوائل ، فهو تعذيب جماعى ، يمس الرجال ، والنساء والأطفال معا ، أما التعذيب لذى رأيناه فى الأفلام الأخرى ، فلا يعدو ان يكون فرديا مثلما حدث لبلال بن رباح .

وإذا بدأنا بالغناء فى الفيلم ، فهو أسوة بكل الأفلام الدينية يتضمن أغنيات، بدأت بها أحداث الفيلم ، فى الصحراء يشدو بها مطرب واحد، وسط مجموعة من الناس ، الأغنية الأولى أداها أيضا ، مثلما فى " انتصار الإسلام " ، شفيق جلال فى القافلة التى كانت فى طريقها إلى قبيلة ابن الحارث حاملة معها هند من (زهرة العلى) عائلة لجدها عمرو (عبد الوارث عسر) بعد أن مات أبوها ، وتزوجت أمها من رجل آخر ، ووسط الصحراء التى تجتازها القافلة نسمع أغنية " هيا يا رجال البيد"، وهى أغنية صحراوية ، تعبر عن معاناة الرحيل ، والشوق إلى الأهل ، والصحراء المليئة بالقيظ .

وما أن تنتهى الأغنية حتى تبدأ الأحداث ، فتتقدم هند بحصانها نحو الغدير ، بعد أن تبرك الإبل ، ويحاول المسافرون البحث عن الراحة ، هنا يبرز ثعبان، يفح فى الحصان الذى تركبه هند فينطلق براكبته فى الصحراء، ويكاد يوقع بها إلا أن شابا ينقذها من خطر محدق .

أمـا الأغنيـة الثانيـة ، فهـى أغنيـة جماعيـة تشـدو بهـا مجموعـة المؤمنـين ، الذيـن يهاجرون إلى مكـة بعد ان قـرر الحـاكم مغادرة بلادهـم ، مبتعديـن إلى مكـان آخـر ، كنـوع مـن العفـو ، الأغنيـة تحمـل عنـوان الفيلـم " الله أكـبر " ، وهـى نـوع مكـن الإنشـاد الدينـى الجمـاعى فـى حـب الرسـول (ص) كتبهـا حسـين جنيـد الـذى ألف الأغنيتـان معـا ومـن كلماتهـا .

الله أكبر .. الله أكبر .. صلى وسلم بارك وكبر

على محمد .. على محمد

يا منصف المظلوم من ظلامه .. يا منقذ المحكوم من حكامه

ساويت بين الناس لا عبد ولا .. سيد ولا عهد طغى بظلامه

وقـد تم تصويـر الأغنيـة أيضـا فـى الصحـراء ، وسـط مجموعـة مـن النـاس تسـير علـى أقدامهـا متجهـة إلى مكـة ، ومـن بينهـم نفـس الأشـخاص الذيـن ركبـوا القافلـة فـى المشـاهد الأولى مـن الفيلـم ، خاصـة هنـد .

وبخلاف الأغـانى ، فـان هنـاك رقصـة جسـدتها نعمـت مختـار فـى بـلاط الحـاكم، دلالـة على الخلاعـة ، والمجون والبحـث عـن المتعـة الدنيويـة ، ويعكـس ذلـك أن هـؤلاء القـوم فـى ضـلال ، خاصـة أن مشـهد الرقـص الشـرقى قـد جـاء مباشـرة بعـد مشـهد الايمـان ، والخشـوع الذى تم فى بيـت عمـرو ، وهـو بيـت مؤمـن كلـه .

هـذا البيـت الـذى يصـدم بوصـول هنـد ، وبوثنيتهـا ، فهـى تتعبـد فـى إلـه مـن صنـم. وكمـا سبقت الاشـارة ، فـان الأفـلام الدينيـة المصريـة ، تصـور العـرب مؤمنـين بالسـليقة، وهـم يـرددون نفـس الأدعيـة وعبـارات الصـلاة إلى آلهتهـم ، سـواء قبـل الدخـول فـى الإسـلام، أو بعـده ، فنحـن نسـمع صـوت هنـد وهـى تدعـو إلى الوثـن ، مـرددة عبـارات مثـل " يـا مجيـب الدعـاء ، يـا نـاصر الضعفـاء ، امنحنـى البركـة ، ووفقنـى إلى مـا فيـه الخـير " ، ومـن المعـروف أن الله سـبحانه وتعـالى هـو المجيـب ، وهـو النـاصر ، ولـذا فـان المتفـرج يصـدم حـين يـرى هنـد تجثـوا أمـام الصنـم جعبـوب . ثـم تنتقـل الكامـيرا إلى السـتار الـذى يقـف وراءه الجـد عمـرو بـن سـعيد ، ليصـدم فيمـا تقـول ، والـذى يـرى أن وقـت مكاشـفة الفتاة الصغيرة عـن مسـألة العقيـدة لم يـأت بعـد .

والمحور الاساسى فى الفيلم ، مثل أغلب الأفلام الدينية المصرية ، هو قصة الحب بين رجل وامرأة تختلف عقيدتهما ، وقد دخل الفيلم مباشرة فى هذه العلاقة . فالعاشقان كانا قبل أن يلتقيا من الغرباء ، حتى إذا نجح نعمان (محمد الدفراوى) فى إنقاذ هند من السقوط من أعلى جوادها ، فانه قد حاز على اعجابها . وبعد أن يلتقطها الفارس، يطلب نعمان من مساعده ياسر أن يلحق بالجواد الجامح ، ثم يدور حوار بين الطرفين. تحدثه عن نفسها بانها إبنة عمرو بن سعيد كبير تجار بنيالحارث .

ولا يتأخر نعمان فى أن يطلب من هند أن يلتقيا عند الغدير ، ثم لا يتأخر فى أن يعرفنا ان هذا المنقذ ليس سوى أمير ، هم ابن الحاكم (عبد العزيز خليل)، وهذا الحاكم الظالم ، يفرض الاتاوات على القبائل ، يتسم بقسوة ملحوظة ،حتى مع ابنه، كما سنرى، أى أن قصة الحب هنا قد تبلورت منذ اللحظة الاولى بين اثنين من الوثنيين ، لن تلبث الفتاة أن تؤمن ، كى يظل حبيبها خصما لها ، ولاسرها ، وليشهد بعد ذلك تحولا ملحوظا فى حياته .

وما أن ينتهى الفيلم من سرد حكاية الحب الوليد بين هند ونعمان ، حتى ندخل مباشرة فى مسألة العقيدة ، فى مجتمع صحراوى ، فالجد باعتباره كبير التجار فى بنى حارث ، فانه كثير الفر إلى مكة ، وهناك التقى بالرسول ، وآمن به ، ونقل إيمانه إلى اسرته ، فاصبحت مسلمة ، ولذا فان الجميع يخشى على هذه الوثنية التى تتعبد فى الآله جعبوب ، وهو تمثال مصغر ، من نفس التمثال الموجود وراء الحاكم ، ورغم ان الجد هو الذى جاء بالدين الجديد معه من مكة ، فان زوجته هى الأكثر قلقا على وثنية حفيدتها : " دعنا نفاتحها " . فيرد العجوز : " لا تتعجلى ، سيجىء كل شىء فى وقته " .

أما المستوى الثالث الذى أدخلنا إليه الفيلم ، بعد قصة الحب ، وإيمان اسرة عمرو بن سعيد بالاسلام ، فهو السلوك الذى يتسم به الحاكم ، الذى لا نعرف اسمه، حتى من عناوين الفيلم ، سوى أنه حاكم قبيلة بنى الحارث . وهذا الرجل يبدو مليئا بالقسوة ، والمجون ، فهو يستدع إلى مغازله الراقصات ، وتعذيب المسلمين ، وبشكل ساذج ، يطلق السهم عليهم وسط حاشيته ، فيقتل اثنين منهم بسهامه . وهو فى هذه اللقاءات يتساءل : " من هو ا لله، ومن محمد ؟ " فيرد أحد أتباعه : " ما سمعنا بهما من قبل ".

والحوار الذى كتبه فؤاد الطوخى يتسم بالمسرحة . ويبدو كأنه حوار اذاعى جامد . كأن يردد العبد الزنجى قبل أن يموت عبارات من طراز : " يا كافر . ياظالم . لقد جاء الحق ، وزهق الباطل وسوف تزول دولتك .. " ولم يستقم هذاالحوار الا من خلال الاستعانة المكثفة بالآيات القرآنية على السنة المؤمنين . وفى مقدمتهم عمرو بن سعيد الذى لا يكاد يظهر فى أى مشهد الا وراح يتلو القرآن الكريم ، كما أنه يواجه الحاكم دوما بتلاوة آيات القرآن كحجة أساسية للدخول إلى الايمان ، أو التعبير عنه .

وعلى طريقة المثلث الدرامى ، بأن نرى ثلاثة مستويات ، ثم يبدأ الفيلم فى العودة إلى المستوى الأول ، فانه بعد أن يتم التعرف على عالم الحاكم . وندرك أن هناك خطة للإيقاع بالمسلمين عن طريق خطة يدبرها الوزير صخر (حسن حامد) . بعد ذلك نعود إلى الحبيبين اللذين يلتقيان عند الغدير، يدور بينهما مزاح ، مما يعضد علاقتهما، فيعلمها كيف تصيد ، وكيف تطلق الرمح . وحين يطلب منها ان تصوب الرمح نحوه، يتظاهر أنه قد اصيب ، فتنزعج ، وتهدده بالذهاب ، فيردد ضاحكا : "افعلى ما شئت. فأنا ملك لك .. لا يمكن أن اعبث بفتاة أرسلتها لىّ الاقدار لتكون زوجتى ".

ويعلل هذا المشهد قوة الحب التى تتولد بين الاثنين . ولعله يبرر وقوف نعمان إلى جوار حبيبته والدفاع عنها فى كل الحالات ، وكما سنرى ، فانه يدخل إلى المكان الذى تم حبسها فيه ، من أجل ان يطلب منها الارتداد عن الدين ، فإذا به تحت تأثير ما تتلوه من آيات قرآنية يخرج مؤمنا .

ثم يعود الفيلم إلى الضلع الثانى من المثلث الدرامى ، بالدخول إلى الجد ، وهو يصلى ، وقرأ القرآن ويدور حوار بين الجد وزوجته عن وجوبية مفاتحة الفتاة فى أمر الدعوة .. ويتردد الجد ، لكنه يقرر أن يفعل ذلك عندما يعرف أنها تلتقى بالشاب الوثنى عند الغدير .

أى أن الجد المؤمن ، الذى يبدو مرنا ، عاقلا ، ولا يتعجل مفاتحة حفيدته فى أمر الدخول إلى العقيدة ، سرعان ما يجد ان الوقت مناسب ، حين يعرف أن و وجود شخص وثنى فى حياة الحفيدة ، هو الخطر الحقيقى ، وعلى موسيقى كاراسكوف " ألف ليلة وليلة " يدور حوار بين الطرفين يحدثها عن القرآن الكريم مردداً : " هذا كلام ا لله

الواحد الأحد ، الذى خلقنى وخلقك " ، وعنما تسأله " أين ا لله " يرد : " انه يرانا ولا نراه " .

وفى هذا الحوار فان الفتاة لا تؤمن بشكل كامل ، هى هنا تتقبل ، وتستمع، والجد يدرك هذا تماما ويردد : "لست أكره الأمير ، ولكننى أحب لك الإيمان والهدايا".. وقد كشف هذا الحوار عن تعقل الرجل ، واستنارته ، فهو يحاول إرضاء كل من زوجته سلمى ، وحفيدته ، ويردد أن هند لن تؤمن فى لحظة واحدة .

ثم ينتقل الفيلم ثانيا إلى المحور الثالث ، وهو الحاكم ، الذى يرسل جواسيسه بين المؤمنين لمعرفة أمورهم . كما نرى ياسر يقوم بتلاوة القرآن الكريم فى داخل مقر الحاكم، وعندما يأتى جواسيس الحاكم إلى الأمير ، يخبرانه انهم لم يسمعوا سوى سوى كلمتين هما " ا لله " ، و " محمد "ويخبروه ان المؤمنين يلتقون فى كهف فى باطن الجبل .

وفى باطن الجبل ، يتلو الجد الكثير من الآيات القرآنية ، ووسط أتباعه يندس نعمان ، مع ياسر ، ولعله يسمع القرآن لأول مرة فى حياته ، وهذا اللقاء يكون سببا لمعرفة زعيم المسلمين فى قبيلة بنى حارث . ويتساءل عن معنى بعض العبارات التى ترد فى القرآن الكريم الذى يتلوه الجد ، ويعلن عمرو بن سعيد انه قد أرسل رسلا إلى بقية قبائل بنى الحارث من أجل مفاتحة ابنائها عن الدين الجديد . ثم يعود الفيلم إلى مضلع ثالث من نفس المثلث ، حين يعلن الحاكم غضبه ، وعيناه تلمعان ، وبعد هذااللقاء مباشرة يذهب نعمان لمقابلة هند عند الغدير ، ويردد لها ما يعكس ثقته فيها : "لن يمنعك عنى شىء بعد الآن ، سأخطبك من بيت جدك إلىقصر أبى" ثم يحدثها أن "أبى غاضب بسبب بعض العصاة الذين يدعون إلى دين جديد " .

تسأل هند : " وهل يجرؤ أحد على معاداة الحاكم ؟ " .

يرد : سأخلص أبى من شرهم .. عرفت هؤلاء الخارجين ، والمكان الذى يجتمعون فيه ، وسوف نهاجمهم فى اجتماعهم القادم .

وأغرب ما فى هذا الحوار ، وغيره من الحوارات ، أن الوثنيين يرددون أن المسلمين قد كفروا بآلهتهم ، أما الحاكم ، فانه أمام جعبوب ، ويدعوه بنفس العبارات التى كانت هند قد رددتها من قبل أمام نفس التمثال

(الصورة المصغرة منه) : " نلتمس العذر عن تلك الفئة التي كفرت بك ، فكن عونا لنا في القضاء عليهم ، فتقبل يا الهي " .

وكما نرى فان الحاكم يعطي لمجبوب نفس أسماء الله سبحانه وتعالى، مثل " المعين " و " الرحيم " ، وهو يردد حين تفشل حملة إبنه نعمان في العثور على المسلمين في باطن الجبل : " سأريهم كيف يكون عذابي ، لن تأخذني بهم شفقة أو رحمة " . والغريب أن الحوار الذى كتبه الطوخي يستخدم نفس الخطاب الديني الاسلامي ، ومن المعروف ان لكل طرف خطابه اللغوى الخاص به وليس هناك تقاربا بين الطرفين بالمرة .

إذن ، فقد نجحت هند في انقاذ جدها ، ورفاقه من المسلمين الأوائل من بطش الحاكم الذى أرسل ابنه وجنوده للإيقاع بالمسلمين ، لقد فعلت ذلك في المقام الأول من أجل انقاذ جدها ، وليس لأنها آمنت ، فعندما يحدث الرجل حفيدته : " المسلمون مدينون لك بحياتهم " ويقرأ لها سورة (الفلق) يبدأ قلبها في الانشراح ، وتسأل جدها عن محمد ، وتتساءل ، وقد رق قلبها الذى لم يكن غليظا قط : " هل رأيته حقا يا جدى ؟ ".

وفي حوار أحادى ، يردد الجد صفات الرسول الذى عرفه عن قرب في مكة ، فهو انسان مبهر للجالسين معه ، ولمن يراه ، " إذا سكت تطلعت إليه الابصار.. آه لو أستمعت إليه يا هند وهو يتلو كلام الله " . ثم يردد أيضا، في نفس الحوار الطويل ، الكثير من مواقفه مع الرسول مما يدفعها أن تردد : " تلك حلاوة الايمان ، بودى أن أراك يارسول الله " .

هنا يعلن الجد : " سترينه يا ابنتي ، سترينه " .

وعقب ذلك يهديها هدية جاء بها من البلد الحرام من مكة ، وقبل أن تعلن الشهادتين تقوم برفع الوثن إلى أعلى ، ثم القائه فوق الأرض كي يتحطم تحت قدميها . ويكون ذلك بابا للدخول إلى الركن الأساسي في الفيلم وهو التعذيب الجماعي . حيث يبدأ هذا النوع من القهر الجسدى ، بجلد اثنين من المسلمين ، أمام عينيّ الحاكم الذى يردد : " سأعفو عنكما إن تكلمتما . ثم

يصدر أمره بقتلهما بعد أن يظلا عند موقفهما. ويكون ذلك دافعا ان يدور حوار بين نعمان ومساعده ياسر الذى يتساءل : " لماذا يتحمل العبدان هذا التعذيب ، لابد ان تكون وراءهما عقيدة قوية .، ويردد نعمان قائلا : " إحذر أن تكفر " ، مما يعنى أن الإسلام فى منظور هذا الأمير الوثنى هو نوع من الكفر .

وكما سبقت الاشارة ، فان السيناريو الذى كتبه نجيب محفوظ ، ينتقل بين نفس المستويات الدرامية الثلاثة ، وبعد بيت الحاكم ، فان الوزير صخر يذهب بشكل ساذج إلى بيت عمرو بن سعيد لمحاولة استخلاص بعض المعلومات منه عن المسلمين، وعن رسولهم : " انت تسافر كثيرا إلى مكة ، ماذا تعرف عن محمد ؟ .. " ويعلن صخر للحاكم أنه قد طرح مثل هذا السؤال بعد أن لاحظ أن أربعة عبيد من المؤمنين الذين تم تعذيبهم ينتمون إلى نفس قبيلة عمرو بن سعيد . يردد صخر قائلا للحاكم بعد أن يطلب منه القبض عليه : " ان له حفيدة ، أعتقد أن الأمير نعمان مهتم بها " .

وفى الاحداث التالية تبدأ الدراما فى الارتفاع ، فهند لا تذهب إلى الغدير من أجل لقاء حبيبها باعتبار أن اختلاف الدين يمثل حاجزا بينهما ، وسرعان ما يتعرف نعمان على الرجل الذى كان يؤم المسلمين فى بطن الجبل ، ويدرك أبعاد فشل حملته هناك ، ويعرف أن حبيبته هى التى كانت وراء ذلك كله . وتحاول هند فى حوارها مع حبيبها الغاضب أن تفسر له مفاهيمه الخاطئة : " لا وا لله ما كفر ، فليس بكافر من يعبد الواحد الأحد ، إذا أردت ان تقبض عليه فاقبض عليّ ، فأنا مسلمة ، مثله " .

ويحاول الفيلم ابراز جانب الضعف لدى الأمير ، بأنه عواطفه المشبوبة تجاه الفتاة ، وسرعان ما يقع بين طرفى مقص ، فها هو أبوه يعلن له أن "اهتدينا إلى من يعرف سر الكفار ، انه عمرو بن سعيد ، احضره فورا ، فإذا رأى نسائه يتعذبن ، فسوف يعترف بكل شىء .. " .

وقبل أن يهاجر المسلمون من المنطقة ، فان رجال الحاكم يقومون بالقبض عليهم، ويأتون بالنساء إلى مسكن الحاكم ، ومن بينهم هند بالطبع ، ويكون وجودها سببا لتأنيب ضمير وعذاب الأمير نعمان . ويدور حوار بين الحاكم وبين عمرو يرمى

كل منهمـا على الآخر لفظة " كـافر " فيقـول الحـاكم مثـلا : " أنـت زعيـم الكـافرين ". ويـرد عمـرو : " وا لله مـا كفرنـا ، ولكننـا مؤمنـون.. " .

وفـى مشـهد تمثيلـى غريـب ، يقـوم الحـاكم بضـرب خصمـه ، وذلـك فقـط بلمـس خـده ، على طريقـة الصفعـة التى تلقتهـا شـادية مـن فريـد الأطـرش فـى فيلـم " أنـت حبيبـى" ليوسـف شـاهين عـام ١٩٥٦ ، وهـى صفعـة لا تصـدر عـن شـخص جبـار ، قتـل خصومـه بـلا رحمـة ، أو هـوادة . وقـد انتهـى هـذا المشـهد بابتسـامة صفـراء مـن الحـاكم ، ثـم قولـه فـى قسـوة : " خذوهـم إلى السـجن . أريـد أن تصبـوا عليهـم العـذاب " .

وهنـا يتدخـل صخـر قـائلا : " أقـترح محاكمـة عمـرو أمـام رؤسـاء كـل القبـائل .. " وعندمـا تبـدأ هـذه المحاكمـة ، يبـدأ عمـرو فـى تلقـى أسـئلة مـن طـراز "مـن هـو ربـك ؟ " ، واتهامـات مثـل " انـه معتـوه " ، ويـرد الرجـل دائمـا علـى الاسـئلة بآيـات مـن القـرآن الكريـم " مـا تعبـدون مـن دونـه إلا أسمـاء سميتموهـا أنتـم وابـائكم .. " وعلـى طريقـة النمـرود فـى اجاباتـه علـى سـيدنا إبراهيـم ، فـان الحـاكم هنـا يعلـن انـه يملـك القـدرة علـى العفـو ، والعقـاب ، بالاضافـة إلى قوتـه التـى يسـتمدها مـن وقـوف القبـائل فـى صفـه . ثـم يـردد وهـو يقـدم مغرياتـه إلى العجـوز المسـلم : " بـل عنـدى لـك مـا هـو أعظـم ، هـذا ابنـى الأميرنعمـان ، سـتكون حفيدتـك زوجـة لـه " فـيردد الرجـل : " مـا عنـد ا لله خـيروأبقى " ، وتعلـق الفتـاة قائلـة : " احسـنت يـا جـدى " ، ثـم يـردد العجـوز مـن آيـات ا لله . " ومـالى لا أعبـد الـذى فطرنـى وإليـه ترجعـون " .

وكمـا سبقت الاشـارة فـان اكثـر الحـوار الـذى يـردده الجـد هـو عبـارة عـن آيـات قرآنيـة ، مـن سـور متعـددة ، فيتحـدث أنـه رأى نـور الاسـلام ، وآمـن بـالدين الـذى لا يفـرق بين السيد والمسـود ، فـلا فـرق بـين عربـى علـى أعجمـى إلا بـالتقوى .

ويصـور الفيلـم عمليـة التعذيـب الجمـاعى مـن خـلال حرمـان النسـاء مـن المـاء ، ولم يقـترب مـن مسـألة الشـرف التـى هـى نقطـة ضعـف العـرب الأول قبـل الاسـلام وبعـده. وبـدت كل قسـوة الكفـرة ، فـى أنهـم يحرمـون النسـاء والأطفـال مـن الميـاه التـى يسـكبونها أرضـا امـام النسـاء فـى داخـل السـجن . ويحـاول نعمـان إعـادة حبيبتـه إلى الوثنيـة ، وبعـد أن يـأخذ

السماح من ابيه ، يدخل إليها ويقول : " اتركى هذا الدين وتعالى ننعم بالحب والحياة، انسيت ما تعاهدنا عليه ، هل ذهب الحب من قلبك ؟! " .

فترد : " أودك أن تستجيب لنداء العقل ، ألم تفكر فيمن خلق السماء والأرض ، ألم تفكر فيمن خلقك أنت ووهبك الحياة ؟ " ، ثم تتلو آيات كثيرة من القرآن الكريم ، فيلين وجهه الجامد ، ويخرج من السجن وقد عزم على شىء .

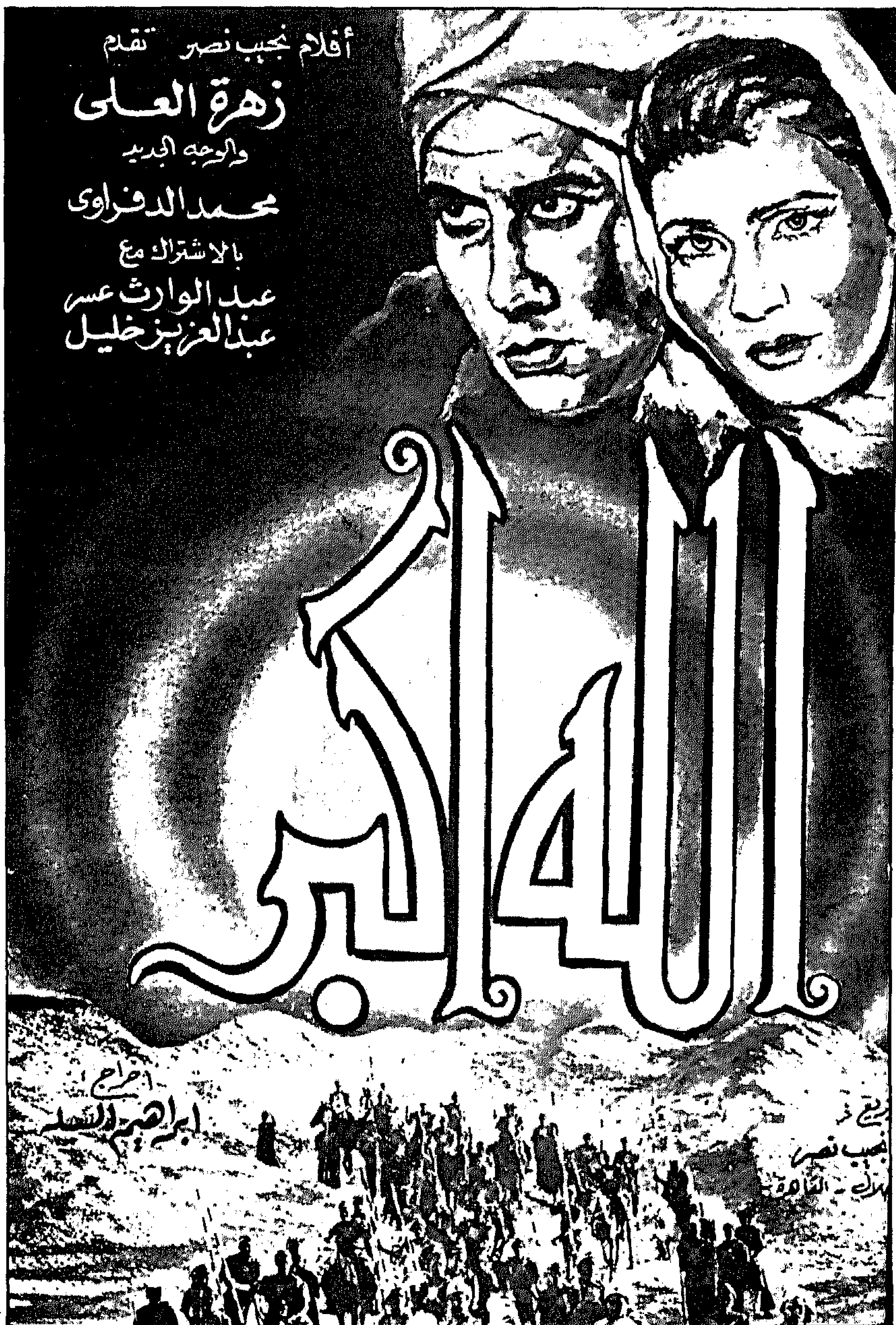
أما مشهد المواجهة الأكبر ، فهو الذى يدور فيه حوار بين عمرو بن سعيد، والحاكم ، والمسلمون يساقون إلى ساحة الإعدام ، وكما نرى ، فان ساحة الإعدام هذه سمة ارتبطت بالمسيحية ، حين كانت فلول المسيحيين تساق إلى الساحات الكبرى من أجل اعدامهم ، ولم نكن نعرف أى طريقة إعدام سوف تتم بالنسبة لهؤلاء المسلمين ، ربما لأن تلك الوسيلة تكون بمثابة مدخل ليتلو عمرو بن سعيد المزيد من الآيات القرآنية مثل : " ولا تحسبن الذين قتلوا فى سبيل الله أمواتا ، بل أحياء عند ربهم يرزقون " . وأمام هذا الموقف المتشدد والمتماسك من المسلمين ، يعرض الحاكم للمرة الأخيرة أن يعودوا إلى الاله جعبوب ، فيرددون معا : " لا إله إلا الله .. محمد رسول الله " .

وأمام هذا الموقف يأمر الحاكم بتنفيذ الاعدام فى المسلمين ، ويكون ياسر هو أول شهيد فى هذه المجموعة ، رغم انه لم يعلن شهادته أمام الحاكم ، أسوة بالآخرين . وامام هذا السلوك الجماعى ، ينبهر الحاكم ،ويبدى اعجابه بخصومه وهو يردد : " انهم لا يهابون الموت ، يقبلون على النار فى شجاعة " ، ثم يتساءل " ما هذه العقيدة التى يموتون فى سبيلها ؟ " .

وفى هذه المواجهة الساخنة تدور معركة فاصلة بين صخر ، وبين الأمير نعمان، ويتمكن هذا الأخير من التخلص من غريمه ، فى لحظة يكون الأب فيها قد انحاز إلى جوار نعمان ، باعتباره الابن . ويوافق على انهاء كل هذا بهجرةالمسلمين إلى مكة . ويجىء تفصيل المشهد الذى سبق أن وصفناه ، وفيه يغنى الجميع " الله أكبر " وينضم إلى هذا الحشد الحاكم الذى يردد قائلا

لعمـرو بـن سـعيد : " خذنـى معكـم إلى رسـول الله " . ثـم يمسـك نعمـان يـد حبيبتـه وهـو يـردد : " لقـد جمعنـا الله والديـن ، والحـب " .

نشـرت مجلـة الجيـل فـى عددهـا الصـادر فـى ١٣ اكتوبـر ١٩٥٨ تحـت عنـون "الإفـراج عـن فيلـم الله أكـبر " أن لجنـة التظلمـات قـد قـررت الإفـراج عـن الفيلـم ، وأغلـب الظـن أن هـذا الخـبر بمثابـة اعـلان مدفـوع الأجـر عـن الفيلـم، الـذى عـرض بعـد ذلـك بعـدة أشـهر ، فليـس فـى الفيلـم مـا يسـتدعى وقـوف الرقابـة ضـده ، وقـد أشـرنا أن الفيلـم قـد خلـط بـين مفهـوم الكـافر لطرفـين متنـاقضين، يلصـق كـل منهـم بنفـس الصفـة بـالآخر ، ولا أعـرف هـل يمكـن لهـذا التداخـل أن يـؤدى جـدلا حـول الفيلـم أم لا ؟ . وعلـى كـل فنحـن أمـام فيلـم يضـم كافـة المعـادلات التـى اعتـادت عليهـا السـينما المصريـة فـى الأربعينـات والخمسـينات بصفـة عامـة ، والأفـلام الدينيـة بصفـة خاصـة . وهـو مـن الأعمـال التـى تعتمـد علـى أحـداث واقعيـة ، أو شـخصيات شـهيرة فـى تـاريخ الدعـوة الاسـلامية . وبالتـالى فانـه أقـرب فـى سماتـه إلى فيلـم " أنتصـار الاسـلام " لأحمـد الطوخـى.


أفلام نجيب نصر تقدم
زهرة العلى
والوجه الجديد
محمد الدفراوى
بالاشتراك مع
عبد الوارث عسر
عبد العزيز خليل
الله اكبر
اخراج
ابراهيم السيد

الله اكبر

الفصل السادس والعشرون

رابعة العدوية

هناك عدة أسباب جعلت من شخصية المتصوفة " رابعة العدوية " مادة جذابة للسينما ، لدرجة أنه أنتج عنها فيلمان في سنه واحدة هي ١٩٦٢ حتى وان عرضا في عامين متتالين هما " شهيدة الحب الإلاهي" لعباس كامل ، و " رابعة العدوية " لنيازى مصطفى من بين هذه الأسباب :

* انتبه السينمائيون إلى أن في حياة هذه المرأة ما يناسب صناعة فيلم تاريخي – ديني ناجح ، بعد النجاح الذى حققه المسلسل الإذاعى الذى قامت ببطولته سميحة أيوب في نهاية الخمسينات وغنت فيه أم كلثوم مجموع الأغنيات التى سمعناها في الفيلم الذى أخرجه نيازى مصطفى . كما سعى السينمائيون إلى الإستفادة دوماً من نجاح أى مسلسل إذاعى ، في زمن إزدهار الدراما الإذاعية بينما قد حدث ذلك في " سمارة"، و " توحة " ، وذلك بسرعة إخراجه وتقديمة للناس بالصورة بينما لا تزال أحداث المسلسل ماثلة في أسماع الناس .

وفى هذه المرة كان المسلسل عن شخصية حقيقية بما يثير شهية الناس للرؤية والسماع ، وخاصة أن المرأة قد لعبت دوراً في تاريخ التصوف ، وتحولت من امرأة تعيش حياة المجون إلى الزهد والنسك ، ومثلها قليلات في التاريخ الإسلامى بنفس الدرجة في التعبد والتصوف بالإضافة إلى شعرها المعروف في هذا المجال .

ولذا أقبل الناس على الفيلمين خاصة فيلم نيازى مصطفى بإعتبار أنه الأفضل، وأيضا لأنه استعان بأغنيات أم كلثوم التى سمعها الناس فى الإذاعة ، بينما سمع الناس أغنيات لسعاد محمد فى الفيلم الذى أخرجه عباس كامل .

* تضم حياة رابعة العدوية ما يجذب السينما بشكل عام تلك السينما التى تهوى قصص هؤلاء الذين يمرون بمرحلة خلاص من أمر إلى نقيضة ، وكم من أفلام سينمائية ناجحة قامت على أساس التطهير الذى يمر به شخص ما، رجل أو امرأة ، وكم من أفلام مصرية اعتمدت على هذا التطهير ، بل أن المسلسلين الإذاعيين اللذين أشرنا اليهما يقومان أساساً على هذا الأمر فقد مرت كل من " توحة " و "سمارة " بحالة من الخلاص حيث تحولتا من امرأتين ضائعتين قام الحب بتصفية شرورهما وخطاياهما ، فماتت سمارة دفاعاً عن حبيبها الضابط بعد أن ساعدته فى القبض على زوجها المهرب ، أما توحة فقد مارست العديد من الشرور من أجل استمالة فتحى إليها وفشلت ثم مرت بحالتى التطهير وإنتهى بها الأمر إلى الصلاة والذهاب إلى الحج بعد أن تزوجت من الرجل الذى نجح فى تصفية قلبها من الشرور . (راجع الفصل الثانى عشر) .

وقد تم النظر إلى رابعة العدوية بنفس المنظور ، فنحن أمام فتاة تتم تصفيتها هذه المرة بأعظم أنواع الحب .. بالحب الإلهى " أحبك حبين .. حب الهوى وحباً لأنك أهل لذاتك " ، وبصرف النظر عن الإختلاف فى التفصيلات ، فانه تم تطهير رابعة العدوية من كافة آثامها بعد أن تابت إلى الله ، ودخلت محراب عبادته فكان الحب هو المطهر الأكبر، سواء الحب الإلهى أو الحب الآدمى .

ولم يكن غريباً أن تنجح كافة التجارب بتحويل مثل هذه المسلسلات الإذاعية إلى أفلام ، نجاحاً ليس له مثيل .. بل أن نجاح رابعة العدوية كان أكثر تأثيراً ، خاصة فى فيلم نيازى مصطفى ، بإعتبار أننا أمام قصة دينية تمس شغاف الناس بدرجات مضاعفة. وأنها أصلاً عن شخصية حقيقية ، حتى لو كانت الأحداث التى سمعها الناس فى الإذاعة أو رأها الناس على الشاشة تختلف كثيراً عن الواقع ، بدليل إختلاف الرؤى الدرامية فى الأعمال الثلاثة .

كما أن هذه المسلسلات كانت البطلة فيهما امرأة ، تمر بحالة من التطهير ، ولا شك أن قصص مثل هؤلاء النسوة أكثر جاذبية من قصص رجال يمرون بحالة التطهر، ولم نعرف نجاحاً مماثلاً عن قصة الخلاص التى يمر بها الرجل .

* يوجد بمثل هذه القصص كافة ما تهواه السينما المصرية ، فالنصف الأول من حياة رابعة العدوية ملئ بالمجون كالرقص والغناء الخليع والليالى الحمراء ، والإنتقال بين عدة رجال قاموا بشرائها ، وخاصة بعد أن تفقد رابعة حبيبها فى فيلم نيازى مصطفى، فأخذت تتنقل بين أذرع الرجال ، وأسرتهم ، إلى أن إلتقت بالشيخ زهير . وهنا اتخذت الرواية شكلاً مغايراً ، حيث تعرضت رابعة للتعذيب على يد سيدها خليل مثلما تعذب المؤمنون على أيدى الكفار فى الواقع ، وأيضا فى الأفلام . ففى كلتا المرحلتين ما قبل التطهير ، وما بعدها ، هناك ما يجذب شهية الكتاب لصياغة الدراما ، وأيضا ما يثير المتفرجين على ما أصاب رابعة ثمناً لحبها الكبير ، الحب الإلهى .

ولذا إختلف المؤلفون فى هذه الأعمال الثلاثة ، فالمسلسل من تأليف طاهر أبو فاشا ، أما الفيلم "شهيدة الحب الإلهى" الذى عرض لأول مرة فى سينما ديانا بالقاهرة فى ٢٣ فبراير ١٩٦٢ فقد إشترك فى تأليفه المخرج عباس كامل وأبو السعود الإبيارى . وقد قامت الكاتبة سنية قراعة بنشر قصة رابعة مسلسلة فى مجلة فنية كانت تديرها فى تلك الفترة ، وأثناء نشر الرواية كانت تحول الرواية إلى نص سينمائى مع نيازى مصطفى، وعرض الفيلم لأول مرة فى نفس السينما ديانا فى ١٠ فبراير ١٩٦٣، أى بعد عام بالضبط من تاريخ عرض الفيلم السابق .

ولذا فرغم أننا أمام شخصية واحدة ، فان كلا الفيلمين تناولها بمنظور مختلف، وقد صبغ كل فيلم منهما بمنظور المخرج ، فرغم أن عباس كامل قد إشتهر بأنه صانع أفلام كوميدية ، فان هذا الفيلم يبدو غريباً قياساً إلى تاريخه السينمائى ، وحسب فريد المزاوى فى كتابه "الدليل السنوى للأفلام المصرية ٦١ / ١٩٦٢" فانه كان من المفترض تسمية فيلم " شهيدة الحب الإلهى " باسم " رابعة العدوية " ، لكن لأن هناك فيلم آخر كان يتم إنتاجه بنفس الاسم فقد تم تغيير العنوان ، رغم أن هناك سنة بأكملها كفارق زمنى بين عرض الفيلمين ، ومن الواضح أن إنتاج فيلم نيازى مصطفى قد إستغرق وقت

أطول ، وعلى كلٍ فهو الفيلم الأكثر أهمية وبقاءاً ، وقد إعتمد على نجوم كبارمثل فريد شوقي ، وعماد حمدى وإستعان بنبيلة عبيد كأول بطولة مطلقة لها ، رغم أن عايدة هلال التى جسدت دور رابعة العدوية فى فيلم عباس كامل كانت قد وقفت أمام فريد شوقى فى أفلام أخرى كبطلة مثل "المصيدة" و "النصاب" ، ولكنها لم تترك أثراً مثل الذى تركته نبيلة عبيد كوجه جديد .

وقد ظهر حسين رياض فى كلا الفيلمين ، حيث جسد دور إسماعيل فى الفيلم الأول ، وهو صياد فقير فى مدينة البصرة (بإعتبار أن الأحداث تدور فى العصر العباسى)، رزقه الله بثلاث بنات ، وعندما تنجب له البنت الرابعة يطلق عليها اسماً هو فى حد ذاته ترتيب الوليدة بين بناته "رابعة" ، ويحاول إسماعيل أن يطلب بعض المساعدة من جيرانه لتغطية الوليدة الجديدة ، لكن أحداً من جيرانه لم يسعفه ، فالجميع فى نفس الحال من البؤس والعوز . ويسمع هاتفاً بأن يطلب مبلغ أربعمائة دينار من حاكم البصرة. وفى نفس اللحظة يأتى هاتف لأمير البصرة أن يمنح الصيادَ الفقير مبلغ أربعمائة دينار . ويفاجئ الصياد صباح اليوم التالى بالأمير يدخل خيمته ويعطيه المبلغ .

وهكذا .. فان الفيلم يتعامل مع رابعة منذ لحظة ميلادها بإعتبارها قديسة تصنع المعجزات ، ومن المعروف أن هذه المرحلة من الطفولة لم يتعامل معها قط فيلم نيازى مصطفى ، حيث رأينا رابعة (نبيلة عبيد) مبهورة بالمرأة الثرية التى ترمى بالدينارات الذهبية إلى الفقراء من بنات بلدتها ، عندما تأتى من وقت لآخر إلى أهلها للزيارة. وعندما تنظر رابعة إلى علياء (زوزو نبيل) بإعجاب شديد ، وتتمنى لو صارت مثلها ، وعندما تتحدث رابعة معها تبلغها أنها يمكنها أن تحقق ثروة لا مثيل لها لو جاءت إلى البصرة .

إذن . فحسب الفيلم الأول فان رابعة مولودة فى البصرة ، أما فى فيلم نيازى مصطفى، فان رابعة مولودة فى مكان بعيد عن البصرة ، وتتحول المدينة هنا إلى حلم طوبوى لو ذهبت إليه فسوف تحقق الكثير من المال .

وفى فيلم " شهيدة الحب الإلهى " نرى كيف يضطر الأباء فى القبيلة إلى بيع بناتهم بسبب الأزمة الإقتصادية ، وذلك من أجل الإستمرار على قيد الحياة . ويرتفع ثمن الأطفال ، مما يدفع بأحد قطاع الطرق إلى خطف رابعة ، ويبيعها إلى تاجر رقيق حيث

يقوم بتربية البنات الصغيرات ثم بيعهن عندما يكبرن إلى الأثرياء ، ولذا فقد تربت رابعة على أساس أن تكون مطربة ، وعندما تصير فى السادسة عشر من عمرها (تجسد الدورعايدة هلال) تصير مطربة فى بلاط الأثرياء وترقص زميلتها (نجوى فؤاد) على أنغام أغنياتها . أما بقية البنات اللاتى رباهن تاجر الرقيق ، فإنهن يقمن بالعزف .

أما فى فيلم "نيازى مصطفى" فإننا نجد أنفسنا من المشاهد الأولى فى أجواء مطاردات ، فهناك لصوص طريق يودون خطف رابعة وهى فى طريقها إلى البصرة ، تستمر المطاردات فترة طويلة ، حتى فى قلب المدينة مما يدفعها أن تنفد بجلدها أكثر من مرة ، وهى تود الذهاب إلى البصرة لإعجابها بالفارس عصام الذى أنقذها من اللصوص، الذين يستمرون فى مطاردتها . وفى أثناء الهروب تلتقى بالشيخ سومان الذى يشجعها للعودة إلى منزلها . ولكنها تود أن تصير مثل علياء . وفى البصرة تقع بين يدىّ تاجر الرقيق صابر وزوجته . ويجد صابر فى رابعة فرصة رائعة لتحقيق ثروة . فهو فى البداية يتخذها كابنة ثم يقدمها فى إحدى الأمسيات إلى أثرياء البصرة كأحسن ما يكون التقديم . وفى منزل خليل (فريد شوقى) تبدأ المزايدة على رابعة التى تنافس المطربة الشهيرة دلال (شريفة ماهر) عشيقة خليل فى الصوت ، وتغنى "سألت عن الحب أهل الهوى" .

ويحضر عصام (عماد حمدى) هذه الأمسية . وتجذب رابعة أنظاره، وتبدأ المزايدة لشراء رابعة من ألف دينار إلى عشرين ألف دينار يدفعها عصام من أجل إمتلاك رابعة .

وكما نرى فإننا أمام منظورين مختلفين لنفس المرأة ، وأيضا أمام شخصيات مختلفة ترتبط برابعة ، ففى فيلم عباس كامل نرى رابعة تباع مرات عديدة لرجال ، وتنتقل بين أسرة أسيادها ، وتحس بأنها سلعة جسدية ، فترفض الزبائن وتكتفى فقط بالغناء حتى تسحر الرجال وينسون جسدها ، ولا شك أن هذه العلاقات الجسدية التى تمر عليها رابعة تجعلها فى حالة زهد شديد ، حتى لو ألقوا تحت قدميها بثروات طائلة .

ومن بين هؤلاء الذين رفضت رابعة أن تمنحهم جسدها مقابل المال الأمير ربيع بن زياد (رشدى أباظة) . وعندما يستعصى عليه أن ينالها ، فانه يشتريها من الرجل

الـذى يقـوم بتأجـير جسـدها . ورغـم أنـه يحسـن معاملتهـا فإنهـا لا تمنحـه جسـدها ويحـاول إغرائهـا بكافـة الوسـائل . وكـل مـا يمكنهـا أن تفعلـه هـو أن تغنـى لـه . ويحـدث أن تلتقـى رابعـة بالشـيخ ربـاح (أحمـد الطوخـى) والـذى ينجـح فـى إقنـاع رابعـة بـأن تتخلـى عـن لـذة الجسـد تمامـاً ، ويفتـح أمامهـا بـاب متعـة الـروح ، والإلتقـاء بصـاحب الجلالـة الأول فـى هـذا الكـون الله عـز وجـل . وأصبـح هـم رابعـة هـو الهـروب مـن منـزل الأمـير ، وبـالفعل فـان خادمتهـا الزنجيـة "عبـدة " تسـاعدها فـى الهـروب كمـا يسـاعدها أيضـا عبـد صغـير سـبق أن سمـع صوتهـا الشـجى .

وكمـا نـرى فإننـا أمـام رؤى مختلفـة ، ففـى فيلـم نيـازى مصطفـى رأينـا رابعـة تعيـش قصـة حـب مليئـة بالرومانسـية مـع سـيدها الـذى إشـتراها بـأغلى الأثمـان . ويختلـق فيلـم نيـازى مصطفـى قصـة عمادهـا الغـيرة بـين خليـل الـذى أحـس بـالغضب لأن عصـام قـد نـال رابعـة. وعلى طريقة أفـلام الحركـة فـان خليـل يبـذل كـل مالديـه لتعريـض منافسـه لخسـارة ماديـة حتـى يضطر لبيـع رابعـة . وبعـد خسـارة عصـام فـى التجـارة فـان خليـل يشـترى كافـة ديونـه ، ويـأتى الدور على رابعـة ، وبـالفعل ، فانـه يحتفـظ لديـه بالفتـاة حتـى يسـدد خليـل ديونـه .

وتعـرف رابعـة أن سـيدها ينتظـر وصـول القافلـة التـى يمكـن مـن خلالهـا أن يسـدد ديونـه ، لكـن خليـل يرسـل رجالـه لمهاجمـة القافلـة ، ولا يصبـح أمـام عصـام أى فرصـة لتسـديد الديـون ، وتصـير رابعـة مـن ممتلكـات خليـل بينمـا يمـوت عصـام أثنـاء هجـوم عليـه مـن قطـاع الطـرق .

هـذه الصدمـة جعلـت رابعـة تهـب خليـل جسـدها دون روحهـا ، ومـن أجـل أن تنسـى أكـثرت مـن الشـراب ومـن الليـالى الماجنـة ، حتـى تلتقـى ذات أمسـية مـن تلـك الأمسـيات بالشـيخ سـومان الـذى ينجـح فـى تغيـير حياتهـا تمامـاً ويحدثهـا عـن فنـاء الجسـد وعـن عـذاب الآخـرة .

وكمـا نـرى ، فـان هنـاك اسـم فقـط يتكـرر فـى الفيلمـين بالإضافـة إلى رابعـة هـو اسـم عبـدة . أمـا اسـم الشـيخ الـذى كـان سـبباً لهدايـة رابعـة فقـد تغـير ، لكـن ظهـوره كـان نقطـة حاسمـة فـى حيـاة رابعـة تمامـاً . ولكـن مـن الواضـح أن هنـاك شـخصيات متوازيـة أخـرى فـى

كلا الفيلمين مثل الأمير ربيع بن زياد فى " شهيدة الحب الإلهى " وخليل فى فيلم نيازى مصطفى . وكذلك وجود امرأة مقربة من هذه الشخصية تقوم بالدس إليه كى يقوم بتعذيب رابعة . هذه الشخصية هى دلال فى فيلم نيازى مصطفى . فقد سبق لرابعة أن إحتلت مكانها فى قاعات الغناء والسهرات ، وقد جاء الوقت للإنتقام منها وإذلالها بضربها وحبسها .

وفى فيلم عباس كامل فان جلنار (كاريمان) تفشى بأمور رابعة إلى الأمير ، وبعد أن يتم القبض على رابعة فانه يعاملها بالكرباج . ولكن هذا الكرباج لا يلبث أن يتحول إلى حية رقطاء . ومن أجل إذلالها لها فان الأمير يمنحها إلى رجاله وتكتفى المرأة بإنشاد التواشيح الدينية . وفى أثناء الليل يأتى هاتف يطلب منه أن يطلق رابعة وهو نفس الموقف الذى عاشه خليل ، فبينما هو نائم فى سريره وبجواره دلال ، يسمع نفس الصوت يتردد : أطلق رابعة، ويذهب إلى زنزانتها كى يسمعها تغنى إحدى الأغنيات الدينية ، ويرى من فوقها قنديل يتحرك ، وبالفعل فانه بعد هذا النداء فان الرجلين فى الفيلمين يطلقان سراحها كى تعيش فى الصحراء كأشهر متصوفة عرفها التاريخ الإسلامى فى كافة العصور .

فى البداية .. تعيش رابعة فى الصحراء مع وصيفها عبدة (ومن الواضح أنهما اسمان حقيقيان فى التاريخ) ، ثم لا يلبث الناس أن يأتوا للبحث عن هذا الضوء الربانى الذى يحوطها ، ويقيمون على مقربة منها .. وفى الفيلمين يأتى لص من أجل سرقتها ولكن شللا يصيبه فيتوب ويقرر البقاء إلى جوارها . وفى "شهيدة الحب الإلهى" يصير الرجل الذى باعها ديرك (توفيق الدقن) واحدا من مريديها ، كما يأتى الأمير ربيع بن زياد إليها ويطلب منها الزواج . لكنها تخبره أنها اختارت الله . وفى فيلم نيازى مصطفى فان خليل يأتيها ذات يوم وطلب منها أن تغفر له ما فعله بها . وهذا الندم يمر به أيضا ربيع الذى يقابل الشيخ رباح ذات يوم ويطلب منه أن يرافقه إلى حيث رابعة، فيصحبه إلى مقبرة ويشير إليها قائلا : " هنا يستريح جسد رابعة .. ولكن روحها صعدت إلى السماء " .

الحب الإلهى" ، فان مقبرة رابعة وسط الصحراء لم تعكس المهابة التى عاشتها ومكانتها وسط الأتباع الكثيرين .

وعن التمثيل والأداء . فان هذا الفيلم يتحدث عن إمرأة مسموح بظهورها فى الأفلام الدينية وقد أظهرها الفيلم فى نصفه الأول كما يشاء السينمائيون ولذا لم تكن عايدة هلال فى النصف الأول من الفيلم فى أحسن حالاتها ، فهى لا تجيد مثل هذه الأدوار ، وقد استعارت صوت سعاد محمد بما لا يدخل فى أى منافسة مع صوت أم كلثوم الذى استعارته نبيلة عبيد . ولكن عايدة كانت فى النصف الثانى من الفيلم أكثر مهارة وتقمصا للشخصية ، ولم تنجح الممثلة فى تأدية الرقصات ولكنها تجلت فى دور المتصوفة .

أما نبيلة عبيد ، فقد كان الفيلم بمثابة أول بطولة مطلقة لها ، وكان عاطف سالم قد أكتشفها فى فيلم "مفيش تفاهم" فى دور صغير لم يكن يؤهلها قط لهذه البطولة ، وقد نجحت نبيلة عبيد فى دورها الأول بما جعلها تقوم ببطولات مطلقة فى أفلام لاحقة مثل "المماليك" أمام عمر الشريف من إخراج عاطف سالم عام ١٩٦٥ ، و "كنوز" لنيازى مصطفى عام ١٩٦٦ وهى كلها أفلام ملونة .

وقد ساعد فى إنجاح فيلم رابعة العدوية أيضا الديكور الذى أعده شادى عبد السلام وهو أيضا مصمم الأزياء . ولعل إضافة الألوان إلى الفيلم قد ساعد فى تجسيد الديكور وأيضا لجمال المكياج والملابس التى كانت ترتديها رابعة العدوية قياسا إلى ما رأيناه فى فيلم "شهيدة الحب الإلهى" ، ومن المهم ونحن بصدد الحديث عن رابعة العدوية فى السينما المصرية أن نرجع إلى ما كتبه آخرون عن هذه الشخصية الدينية المتصوفة . فعقب إذاعة البرنامج الإذاعى فى عام ١٩٥٧ . أعدت مجلة الإذاعة تحقيقا عنها فى ١٧ أغسطس جاء فيه أن اسم رابعة قد عرفته رمال الصحراء العربية على مقربة من مدينة البصرة منذ مئات السنين فى كوخ أو خيمة لا أدرى على وجه التحقيق يسكنها رجل عربى فقير اسمه عبد الله ، وزوجته أمة الله رزقهما الله ثلاث بنات ثم أضاف إليهن رابعة ولذا أطلق عليها اسم رابعة .

ومن الواضح ان كاتب هذا المقال قد استمد معرفته من الوقائع التى جاء ذكرها فى البرنامج الإذاعى الذى قامت ببطولته سميحة ايوب إلى جوار حسين صدقى مع عباس فارس وعلوية جميل وفؤاد شفيق . لكن الدراسة التى نشرها فى مجلة "آخر ساعة" فى ٣١ يناير ١٩٩٦ . حاولت أن تستخلص قصتها ، فقد عاشت فى البصرة ، وكانت مولاة لبنى عتيق ، ولدت فى البصرة كما قام الذين أرّخوا لها فى عام ٩٥ هـ أو ٩٩ هـ (بما يعنى أنها لم تعش فى الدولة العباسية) واسمها كما يقول ابن خلكان : " أم الخير رابعة بنت اسماعيل ، العدوية البصرية القيسية " .. وقد عاشت حتى بلغت الثمانين . وفى ظل هذه الأسرة الفقيرة نشأت على العبادة فحفظت القرآن الكريم ، وواظبت على الصلاة. وكانت بارعة الجمال ، وصاحبة صوت شجى . كما قال الذين تحدثوا عنها أنها أيضا كانت بالغة الذكاء .

وحسب المعلومات التى ذكرها مأمون غريب ، فان السينما قد تجاهلت تدينها فى بداية حياتها . ولكن والدها الذى مات وهى مازلت صغيرة قد أتاح لها بموته أن تمر بتجربة قاسية ، خاصة أن موت الأم كان سببا لتفرقة البنات الأربع . فعاشت كل واحدة منهن بعيدة عن الأخرى . وقد حدث هذا نتيجة قحط بالمدينة . فقد حدث أن سرقها أحد تجار الرقيق وباعها إلى رجل، لم تذكر المراجع اسمه أجبرها على مجالسة الغرباء والغناء لهم .

وتقول الدراسة عن عودة رابعة إلى الدين مرة أخرى أنها بينما كانت تجوب أزقة البصرة شكت إلى الله أحزانها وما تعيشه من عذاب العبودية، فسمعت هاتفا يقول لها : "لا تحزنى ، ففى يوم الحساب يتطلع المقربون فى السماء إليك يحسدونك على ما تكونين فيه" .

وقد جعلها هذا صابرة على ما أصابها تنتظر القدر وما سوف يغيره من حولها، فكانت فى النهار تغنى وتجالس الرجال وعندما تخلو إلى نفسها تشعر بنور سماوى يملأ قلبها . وتقول بعض الروايات أن سيدها استيقظ ذات مرة فى الليل وسمع صوت رابعة وهى تناجى ربها جل علاه وعندما نظر من خلال ثقب الباب سمعها تقول وهى ساجدة :

" إلهي ... أنت تعلم أن قلبي يتمنى طاعتك .. ونورعيني في خدمة عتبتك .. ولو كان الأمر بيدى ما انقطعت لحظة من مناجاتك وخدمتك .. ولكنك تركتني تحت رحمة هذا المخلوق القاسي من عبادك" .

وسرعان ما وجد الرجل عجبا عندما شاهد قنديلا معلقا في وسط الحجرة . يضيء لها ظلام الليل . هال الرجل ذلك واستيقظ ضميره ، وأطلق سراحها . وقبل أن يطلق سراحها خيّرها أن تعيش معه ويكون خادما لها، وأن تنطلق حيث تريد .

ومن الواضح أن هذه الحادثة التي جاء ذكرها في الكتب الدينية والبحثية عن رابعة كانت حقيقتها قد ظهرت في الفيلمين اللذين تم اقتباسهما عن حياتها . ولقد اعترف مأمون غريب في دراسته التي رجع فيها إلى بحوث كتبها متخصصون خاصة في التصوف أن :

ما أكثر ما قيل عنها من أساطير ؟ .. وما أكثر ما رووا عنها من كرامات ..

ولكن سيظل حبها لله جل علاه هو الذكر الباقي لإنسانة عاشت لله وبالله وبلغها الله ما تريد وأحبها الناس لحب الله لها . وإذا كان البعض قد أعتبرها بمثابة مريم المجدلية في التاريخ الديني المسيحي فان مجموع الأفلام التي قدمت عن حياة هذه القديسة أكثر عددا ، لكن شهرة فيلم نيازى مصطفى في السينما العربية يعادل شهرة عشرة أفلام دينية عن مريم المجدلية في السينما الأمريكية .



شهيـــدة الحـــب الالهـــى



رابعـــــة العـــدويــة



رابعـــــة العـــدويــة

الفصل السابع والعشرون

هجـرة الرسـول

فى أغلب الأفلام الدينية التى تم إنتاجها عن البعثة المحمدية ، بدت هناك محاولات بانورامية للتعرف على العلامات البارزة فى هذه الرسالة تاريخيا ، ودينيا مثل الهجرة والمواقع الحربية والإسراء والمعراج ووفاة الرسول ، وفى فيلم "هجرة الرسول"، لإبراهيم عمارة عام ١٩٦٤ كانت أول محاولة للوقوف عند واحد من أهم هذه الأحداث التاريخية والدينية . باعتبار أن الأحداث قد بدأت قبل الهجرة ببعض الوقت وانتهى الفيلم عقب وصول ركب النبى (ص) إلى يثرب ، وقد خرجت الجموع تغنى " طلع البدر علينا " .

ولقد استدعى ذلك من المخرج أن يتدع الفيلم شخصياته التى لا يشترط ان تكون فى التاريخ الإسلامى مثل الشخصيات المعروفة التى رأيناها فى الأفلام الأخرى، وإذا كانت من الشخصيات التى تناولها الفيلم يصعب العثور عليها فى كتب التاريخ، فان هذا لا يمنع أن تكون هناك شخصيات أخرى ورد ذكرها فى الفيلم معروفة فى صفحات التاريخ الإسلامى .

ويعتمد الفيلم على شخصيتين رئيسيتين هما من العبيد ، حبيبة (ماجدة) وفارس (ايهاب نافع) وباعتبار أن أسماء الأشخاص تعرف دائما بأسماء الأسرة والعائلة ، فأننا لا

نكاد نعرف عن هذين الشخصيتين سوى الاسم الأول . حتى العبيد الذين رأيناهم فى أفلام أخرى مثل بلال بن رباح وأبو الأسود الدؤولى فقد عرفناهم بأسمائهم الثنائية .

ولعل الفيلم قد اختار أن يكون بطلاه من العبيد كى يتيح له أن يكشف ما عاناه المسلمون الأوائل من أذى ، وما تم حدوثه من ظلم بين عليهم ، فقليلة هى الأفلام التى كانت أبطالها من السادة مثل "خالد بن الوليد " و " فجر الإسلام " وحتى هؤلاء السادة راحوا يسومون العبيد المسلمين كل أنواع الظلم إلى أن تمت هدايتهم إلى الإسلام .

وتدور الأحداث هنا فى فترة حرجة من هذا التاريخ فترة البعثة الأولى ، وهى التى كان المؤمنون أيا كانت هويتهم يخفون إيمانهم بدين محمد وخاصة العبيد وباعتبار أن العبد على دين سيده فان إيمانه بالدين الجديد يعنى عصيانه ويفسح المجال للسيد أن يفعل به ما يشاء . ومن هنا تجىء أهمية المجابهة ، فالعبد المؤمن يطمع فى المساواة والحرية القادمتين مع الإسلام ، أما السيد فهو يخشى مكانته الاجتماعية وتجارته الرابحة التى سيفقدها حسبما يرى إذا انتشرت التعاليم الجديدة ، وبالتالى فهو صراع اقتصادى بالإضافة إلى قوة العقيدة . ولا شك أن السينما المصرية تميل إلى هذا النوع من الصراع، فهو يشتد كلما اتسعت المسافة بين القادرين ماليا والعاجزين . ونحن فى هذه الفيلم لم نر قصة حب بين اثنين من طبقتين متباينتين كأنما مكتوب على السادة أن يتبادلوا الحب فيما بينهم ، وكذلك العبيد حيث مكتوب على حبيبة وهى إحدى عبيد ابى جهل (أبو الحكم كما يناديه الآخرين) أن تحب عبدا آخر مثلها ، فلا يكون الحب هنا فى طريق المستحيل .

وعندما يعرف السيد أن هناك خطرا قادما عليه بإسلام كل من حبيبة وفارس ، فانه يعذب كل منهما ويأمر العبيد الباقين بوضع حجر ضخم على صدر أحد العبيد الذين أسلموا وهو يردد : أحد .. أحد ، ويطلب منه أن يتراجع كى يخفف عنه العذاب ولكن قوة إيمان العبد لا تجعله يتوقف عن ترديد اللفظ الذى يكرره وسرعان ما يكشف الفيلم أن هناك عبدا آخر كان أكثر ذكاء من هذا العبد لكنه أقل شجاعة ، حيث أخفى إسلامه ووكل إليه مهمة تعذيب كل العبيد الذين يعلنون بإسلامهم وهو زيد (محمد حمدى) .

أما حبيبة فانه مع اللحظات الأولى من الفيلم فإنها تدفع عينها ثمنا لإسلامها، ونرى أبو جهل يضع خنجرا على عينى حبيبة الجميلتين على طريقة ما حدث لميشيل ستروجوف فى رواية جول فيرن ، حيث ان هذا الخنجر المحمى كالجمر يفقدها فقط البصر ولكنها مفتوحة العينين بلا أى تشويه ، وهى تردد بكل ثبات : " إذا فقدت بصرى فلن تأخذ منى البصيرة " أما هو وبعينيه المليئتين بالشر فانه يردد . اطلبى محمدا يعيد إليك البصر والبصيرة .

وهذا المشهد يدفع بفارس إلى أن يتدخل لإنقاذ حبيبته وعندما يخنقه سيده قبل أن يدفع به إلى التعذيب ينطق بالشهادة ، ثم يربطه فى شجرة وينهال عليه بالكرباج فى قسوة .

وعلى الجانب الآخر ، فوسط ارتفاع أصوات السياط نسمع غناء الراقصات وقرقعة الكؤوس وحياة المجون ، وهناك علاقة بين أبى جهل (عدلى كاسب) وليلى (سميحة توفيق) ، ومثل كل هذه الأفلام فإنها تصور النقيضين ، عالم الإيمان والفضيلة لدى المسلمين ثم عالم الفجور والقسوة التى يتسم بها الكفرة . وقد اختار الفيلم هنا من الكفار من هو معروف سلفا بأنه لم يهتد إلى الإسلام كما أختار موضوعا يعرف الناس تفاصيله ، وهو أن الهجرة قد نجحت رغم كل العقبات ، وبالتالى فان أى محاولة لوضع مادة للتشويق مصابة لزاما بالفشل .

ويصور الفيلم حبيبة وفارس باعتبارهما من المهاجرين الأوائل إلى يثرب، وليست هناك أى إشارة إلى هجرة الحبشة وفارس حتى يردد فارس : " لم يعد لنا من بقاء فى مكة فلنرحل سرا ونتزوج " ، لكن الفتاه تتساءل "وهل نترك جوار الرسول" فيعلق "كفانا أننا قلة " .

ونحن فى فيلم يقل فيه الاستناد إلى الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة لتعضيد الدراما ، ففى الكثير من الأحيان ، مثلما فى السيد البدوى و " خالد بن الوليد " و فجر الإسلام " فان استخدام النص الدينى من القرآن والسنة يعنى فى المقام الأول اختصار الوقت والمرور بالأحداث ، لكننا هنا أمام حدث مدته الزمنية قصيرة جدا بالإضافة إلى الشخصيات الرئيسية التى تتحرك على الأحداث .

وعلى سبيل المثال فقد ابتدع الفيلم شخصية حارس الأصنام سلامة الذى يعرف جذور هذه الآلهة "اعرف قصة كل اله من هؤلاء فهذه مهنتى ، كان ايسوب يتعشى فى ارض اليمن فدخل إلى ارض ، وتعرف على امرأة فمارس معها الفجور فى المعبد فصار مسخا وتم نقلها إلى هنا ليتعظ الناس بهما ، فلما طالت إقامتها فى الكعبة وعبدت الأصنام عبدا معهم ونحن نعبدهما" .

ومثل هذا الشخص الذى يستفيد من وجود الآلهة ، يحاول الدفاع عن ممتلكاته ومكاسبه كما يسعى دائما للإيقاع بمحمد لأنه يشكل بالنسبة له تهديدا حقيقيا. وسوف نراه فى نهاية الفيلم يحاول القبض على محمد أو التخلص منه بأى ثمن مقابل مكافأة قدرها مائة ناقة .

أما أبو جهل فانه يشعر بالسعادة وهو يتفنن فى إيذاء المسلمين ورسولهم ﷺ ويحدث أبا لهب قائلا : انه يشعر بالسعادة لوفاة أبى طالب فهو يمثل سندا لمحمد ." المصائب تنزل بصاحبك تباعا . انه عدوى اللدود . لن يمنعنا أحد منه بعد اليوم ، ويردد أبو لهب "أشرب يا أبا الحكم ، فكل مصائبهم أفراح" .

وكما نلاحظ فان الفعل هنا هو عبارة عن كلام فى حوار على الشاشة وانه من الأفضل التركيز على قصة اثنين من المسلمين الهامشيين فى تاريخ البعثة الأول . ولان الفعل هنا يبدو فى الحوار فان الفيلم كعادة السينما المصرية فى تصوير الأشرار يصور الكفرة ذوى وجوه معبرة مليئة بالغضب لهم ضحكات رنانة منفرة ، وهم يرددون عبارات من طراز : " أتخيلهم شجرة فى خريف عمرها . تتساقط أوراقها واحدة بعد الأخرى " .

ولذا فان الشخصية الأساسية هنا هى أبو جهل وليس فارس أو حبيبة اللذان يأتيان فى المقام التالى ، فهو الذى يتصدى للرسول ويحاول إيذائه ويحرض الآخرين على الوقوف ضده ، فإذا جاءه أحد وأخبره انه نثر عليه التراب يضحك ضحكته المعهودة ويردد : " أزيدوا من إيذائكم لمحمد كما أنه هو الذى يعذب فارس وهو الذى يدبر الخطة بعد ذلك للإيقاع به سواء قبل الهجرة أو بعدها " .

وليس هناك جديد فى هذا الفيلم قياسا إلى ما رأيناه فى أفلام أخرى ، فباعتبار إن الفيلم لم يستند إلى القرآن والسنة كثيرا ، كما أنه ليس عن شخصية تاريخية معروفة يمكن أن تثرى الحوار من خلال ما تردده من جمل مأثورة عنها فى التاريخ مثلما حدث فى السيد البدوى وخالد بن الوليد ، فان الحوار هنا تقليدى بل يبدو نمطيا فليس هناك جملة حوارية واحدة يمكن أن تستوقف الأسماع ، مما أضعف أداء ممثلة جيدة من طراز ماجدة وبدا ايهاب نافع بلا أى هوية بالإضافة إلى أن الحوار قد حل محل الفعل فى الجزء الأول من الفيلم فاختفى الأداء وضعف الحوار " قل لزيد أننى بخير حال فاشترانى أبو بكر وأعتقنى مثلما فعل مع عامر بن فهيرة وبلال بن رباح وآخرين" .

وعلى طريقة إن الحوار هو البديل للفعل فان عامر يحدث الفتاة عما أصاب الرسول فى الطائف ، ويحكى لها ، وبالطبع لنا ، من خلال حوار طويل تفاصيل ما حدث هناك وعلينا أن نسمع كأننا فى تمثيلية إذاعية : " خرج الرسول إلى الطائف وحده ليقابل سادة سقيف ، الهم قوم غلاظ القلوب " ، ثم يستكمل الحكاية عن المعاملة السيئة التى قوبل بها الرسول حتى رجع إلى بستان ابى ربيعة ليلتقط أنفاسه ، ومثل هذه الحادثة على يدى كاتب سيناريو متميز غير عبد المنعم شميس يمكن أن تصبح مادة جذابة ، وأيضا فى حدود قوانين الرقابة الدينية لكننا منذ البداية أمام فيلم فقير فى الإنتاج وفى موهبة العاملين به ويبدو ذلك من الديكور الداخلى للبيوت ولأماكن التعذيب وغيرها .

ومن ناحية أخرى فقد لجأ الفيلم إلى التعليق من خارج الأحداث بالإضافة إلى الحوار البديل عن الفعل ، مثل واتجه محمد إلى ربه يدعو ويقول : اللهم إنى أشكو إليك ضعف قوتى وقلة حيلتى .. إن لم يكن بك غضب على ، فلا أبالى أعوذ بوجهك من أن تنزل بى غضبك أو يحل على سخطك ، لا حول ولا قوة إلا بك " ، ثم نعرف من خلال المعلق أن هذا هو دعاء النبى وهو تحت الشجرة فى بستان ابى ربيعة .

وليس هناك خط بعينه يمشى عليه الفيلم دراميا ، فما أن ينتهى موضوع الطائف حتى نرى أبا جهل يردد : يا قوم كفاكم حديثا عن محمد ، ثم تنتقل الكاميرا لتصور مواجهة بين المسلمين القادمين للحج وبين الكفار ، ثم نرى تجار الآلهة يبيعون الأصنام الصغيرة وهم يهتفون : " لدينا ما شئتم من الآلهة المقدسة " ، ونرى فارس وقد تخفف بلا

سبب من عذاب سيده فيقابل بعض المسلمين عند مغادرتهم مكة فيسألهم عما حل بالنبى ويعرف انهم من يثرب ، ويردد فارس (وهو اسم العبد كما نعرف من الحوار) : "لقد أسلمت مع محمد لقد كرمنى ا لله وأسلمني ، بل الحمد لله الذى أعزنى به " .

ومن نماذج الحوار الذى يجىء على لسان الفتاة حبيبة وهى تعرف أن فارس قد رأى الرسول :" ما أسعدنى ، وما أعظم الإيمان الذى يغمر قلبى . الآن وجدت طريقى، ثم الحمد لله لقد اطمأن قلبى ، هنيئا لك يا فارس وبإسلامك الحق " وقد يبدو هذا الحوار مناسبا لاثنين من العبيد لكن كافة الجمل الحوارية التى ينطقها الآخرون من نفس النوع ، ونحن نقصد هنا بروعة الحوار مقارنة بما سمعنا يتردد فى أفلام أخرى المفروض أنها حول نفس الأحداث ومن هذه الأمثلة أيضا ما تردده حبيبة " الإيمان يا فارس هو النعمة الكبرى فلا يذكر شىء بدونه "

- كنت أتمنى أن تكون معى .
- أذهب فى رعاية ا لله لا تذكر كلمة الوداع .
- إلى لقاء كريم يا حبيبة إلى لقاء كريم يا فارس .

وما أن ينتهى هذا الحوار ، حتى يطلع شخص ينادى على رفاقه : يا قوم هيا شدوا الرحال إلى يثرب ولنعمل على نشر الإسلام إلى من نطمئن إليهم ، فهنا قريش تضيق الخناق على الرسول وصحبه .

ومثل كل الأفلام الدينية فان التعليق يلعب دورا واضحا فى اختصار الزمن ، وتجميع الأحداث حيث نعرف انه فى العام الأول فان أنصار مكة القادمين من يثرب والذى اسلم فارس على يد أحدهم كانوا خمسة أشخاص ، ثم عادوا إلى مكة فى العام التالى ، وقد صاروا ثلاثة وسبعين رجلا وامرأتين مما يعنى انتشار الإسلام فى يثرب وفجأة تتوقف عملية القص من الراوية كى يقف أحدهم يخطب فى زملائه " يا معشر الأوس والخزرج ، أما أنتم فادخلوا مكة على بركة ا لله واكتموا أمركم وإسلامكم ولسوف أنبئكم بالموعد الذى اتفقنا عليه مع محمد" .

وعندما يجتمع الأنصار لمقابلة الرسول ، يأتى عمه العباس بن عبد المطلب ليعلن أن الرسول رأى أن يطمئن إلى عهدهم معه حتى لا يخذلونه ، وبعد قليل تتم إعلان الشهادة الجماعية أمام الرسول .

وكما أشرنا فان الفيلم أشبه بمحطات يقف عندها ، فما أن تنتهي البيعة حتى نعرف موضوع الهجرة إلى الحبشة على لسان اليهودى الذى أصابه الانزعاج بشدة من ازدياد أعداد المسلمين القادمين من يثرب ، ولا يكشف الفيلم مباشرة عن كنية اليهودى أسوة بأغلب الأفلام ، ولا نعرف اسمه ولكنه وابنته أو شريكته سارة يساومان الآخرين، ويستغلان حاجتهما للسلاح ، فيساومان الرجل فى ثمن السيف وتقوم المرأة بإغواء أبى جهل ، فاليهودى يحذر أن الخطر كل الخطر يتمثل فى انتقال كل أتباع محمد من مكة إلى المدينة فيصيرون قوة ، وعندئذ تصبح يثرب نقطة انطلاق للإسلام .

ويعطى الفيلم أدوار متتابعة لكل شخصية من تلك الشخصيات التى يبتدعها، وبعد أن ألقى الضوء على فارس وزيد ، فانه يفسح مساحة لبعض الوقت لليهود ، ثم نراه يقدم فى مساحة أخرى من الفيلم شخصية سراقة بن مالك . وفى كل الأحوال فان شخصية أبى جهل تختفى قليلا لتعاود الظهور باعتبارها محور المجابهة ضد الرسول . ولذا فما أن قررت حبيبة أن تهاجر إلى يثرب حتى اختفت تقريبا عن الأحداث باعتبارها وزياد وفارس ليسوا من صناع الموقف ، ولكنهم بمثابة سائرين فى الموكب . أما صناع التأثير فهم فى المقام الأول الذين يعارضون محمد ويحاولون عرقلة مسيرته بأى ثمن

ولأننا أمام فيلم عن هجرة الرسول ، فان الفيلم يبرز دور شيخ نجد فى الإفتاء بالقتل الجماعى للرسول . وهى نفس الحادثة التى سبق لحسين صدقى أن قدمها فى فيلم خالد بن الوليد ، ويفرد الفيلم زمنا دراميا عريضا لهذه الحادثة حيث يأتى إلى اجتماع السادة ، ويردد على طريقة الحوار الطويل والذى نذكره هنا ببعض الإيجاز : انه يهمكم ويهمنى لذا أردت أن أشارككم الرأى ، فإذا حبستموه ستخرج دعوته من وراء الباب إلى أصحابه فيزيدون عددا وإذا جعلتموه يخرج من مكة ، فأنتم تعلمون حسن حديثه وحلاوة منطقه وغلبته على قلوب الناس بما يأتى به من سحر وسوف ينزل إلى حى من العرب فيغلبهم بسحره" .

ويقول شيخ نجد أيضا :" يا معشر قريش ، هناك رأى خطر على بالى ، أن نأخذ من كل قبيلة فتى ثم نعطى كل منهم سيفا فيعمدون إلى محمد يضربونه ضربة واحدة فيقتلونه ونستريح منه ، ويفرق دمه بين القبائل فلا يقدر بنو عبد مناف على الانتقام ويرضون بفديته .

ولعل من المرات القليلة التي استندت فيها أحداث الفيلم إلى آيه قرآنية هي في تصوير الرسول يخرج من منزله بصحبة أبي بكر ، وقد انعكست هذه الصورة على وجوه المنتظرين بسيوفهم المسنونة ، ثم تتم تلاوة الآيات التسع الأولى من سورة "يس" وعندما يتوقف الراوية عند " فأغشيناهم فهم لا يبصرون فانه يكررها ثلاث مرات، وقد بدت عيون المنتظرين لامعة حتى يأتي أبو جهل ويسأل : ماذا تنتظرون هنا . ويدور الحوار الشهير بأن النبي قد خرج أمام أعينهم دون أن يرونه .

وباعتبار أننا أمام حلقات متلاحقة ، فما أن خرج الرسول من بيته حتى جاء دور امرأة من دار أبي بكر تسمى صفير ، التي تبلغ عامر أن رسول ا لله (ص) في دارهم، وانه سيخرج إلى الطريق ومعه أبي بكر ، وتردد هذه الفتاة سمعت انهما سيلجأن إلى غار، ثم يأتي دور أسماء بنت أبي بكر التي تعرف ما ستفعله دون أن نراها وكانت صفية هي البديل عنها أو هي التي تؤدى شخصيتها مثلما ظهرت شخصية الفضل في فيلم "بلال بن رباح " بديلا عن أبي بكر .

وأمام الإيقاع البطيء للفيلم ، كان يمكن أن يتحول على يدى مخرج آخر إلى أجواء حركة لمتابعة الرسول في الصحراء ، ولكن بطء الإيقاع ومعرفة الحدث سلفا قد ساعدا في إضفاء أجواء التوتر التي يمكن لمخرج آخر أن يضعها في فيلمه . وما حدث بداية من خروج الرسول من داره وقد ترك عليّ بن أبي طالب فوق سريره مهما كانت القوانين الرقابية يمكن أن تصنع مشاهد مليئة بالإثارة والمطاردات عبر الصحراء ، وفي الغار وحتى وصول النبي إلى يثرب ، ولعل كاتب السيناريو أحس أنه يمكن أن تتولد أجواء حركة فبرزت شخصية سراقة بن مالك الذى طمع في المكافأة ، وراح يطارد محمد وصاحبه في الصحراء للإبلاغ عنه .

ولذا توقفت الأحداث قليلا ، كي نعيش في عالم سراقة الذى راح يتحدث إلى هبل ويحاول أن يجعله يتكلم : " قل . تكلم أخبر عبدك المخلص سراقة بن مالك عن مكان محمد .. ألا تتكلم أنت أيضا . وعندما لا ترد الآلهة فانه يروح يتمسح بكل الـه وهو يردد : " أريد محمد ، أريد المائة ناقة " ، ولكن كلها بكماء ، فيردد ساخرا : " أنا أعرف قصة كل واحد من هؤلاء " .

ويحاول الرجل مطاردة محمد فهو غير مقتنع بما أقتنع به أبو جهل بأنه من المستحيل أن يكون محمد وصاحبه قد دخلا الغار ، وعليه خيوط العنكبوت ، وقد رقدت أمامه الحمامتان فوق البيض ، فيسرع إلى هناك تراقبه عينا عامر بن فهيرة (منير التونسى)
وسرعان ما يخرج من الغار وهو يصرخ وكأن ثعبانا قد لدغه . ورغم كل هذه المواقف فان سراقة لا يؤمن ولا يقتنع بما حوله من دلائل ، فهو يسعى إلى المائة ناقة بأى ثمن، ولذا فانه يستميل رجلا يدعى أنه شاهد موكب الرسول ، ويبلغ أبو جهل بالأمر فينطلق الرجال فى آثرهم ويسقطون الراكبين فإذا بهما من رجال المشركين ، وعندما يكاد سراقة أن يقترب من الرسول وصاحبه فان الحصان يتوقف فى مكانه ولا يتحرك قيد أنمله فيصرخ به سراقة : " كأنك اتفقت مع محمد " .

وفجأة تتوقف المطاردات ، وباعتبارنا أمام فيلم عن حدث بعينة وهو الهجرة. فان ناقة الرسول تقترب من يثرب و يخرج المهاجرون والأنصار لاستقبال الرسول، وينشدون أغنيتهم الشهيرة ، ووسط الجموع لعاود رؤية حبيبة ومعها فارس التى تبدو الفرحة، وقد علتهما ثم تزداد بهجتها عندما تعلن أن بصرها قد عاد إليها ثانية .

إذن ، فنحن أمام فيلم عن واحد من الأحداث الهامة فى تاريخ البعثة المحمدية، وكما سبقت الإشارة فان أفلاما كثيرة لم تغفل هذا الحدث الذى ظهر بدرجات مختلفة، وقد تولت ماجدة إنتاج الفيلم بالإضافة إلى قيامها بالبطولة وهى الممثلة التى ظهرت من بين كافة الممثلات فى أكبر عدد من الأفلام الدينية مثل " انتصار الإسلام و " بلال مؤذن الرسول " ، ثم أنتجت عام ١٩٧٠ فيلما روائيا آخر عن " عظماء الإسلام" أخرجه نيازى مصطفى وهو يدور عن كل من الخلفاء الراشدين الأربعة ، وقد قام بإخراج الفيلم " الملون " إبراهيم عمارة الذى اشترك أيضا فى تمثيل أفلام دينية عديدة ، وقام بأداء شخصية رجل الدين أو حافظ القرآن كثيرا فى السينما . ومن الواضح أن هناك مسافة بين شهرة المخرج وبين كفاءته ، خاصة فى هذا النوع من الأفلام فالغريب أن المخرجين الذين يقدمون هذه الأفلام لا يتميزون فيها قياسا إلى تميزهم فى بقية الأعمال ، ويمكن أن نلاحظ ذلك فى فيلم " فجر الإسلام " لصلاح أبو سيف .

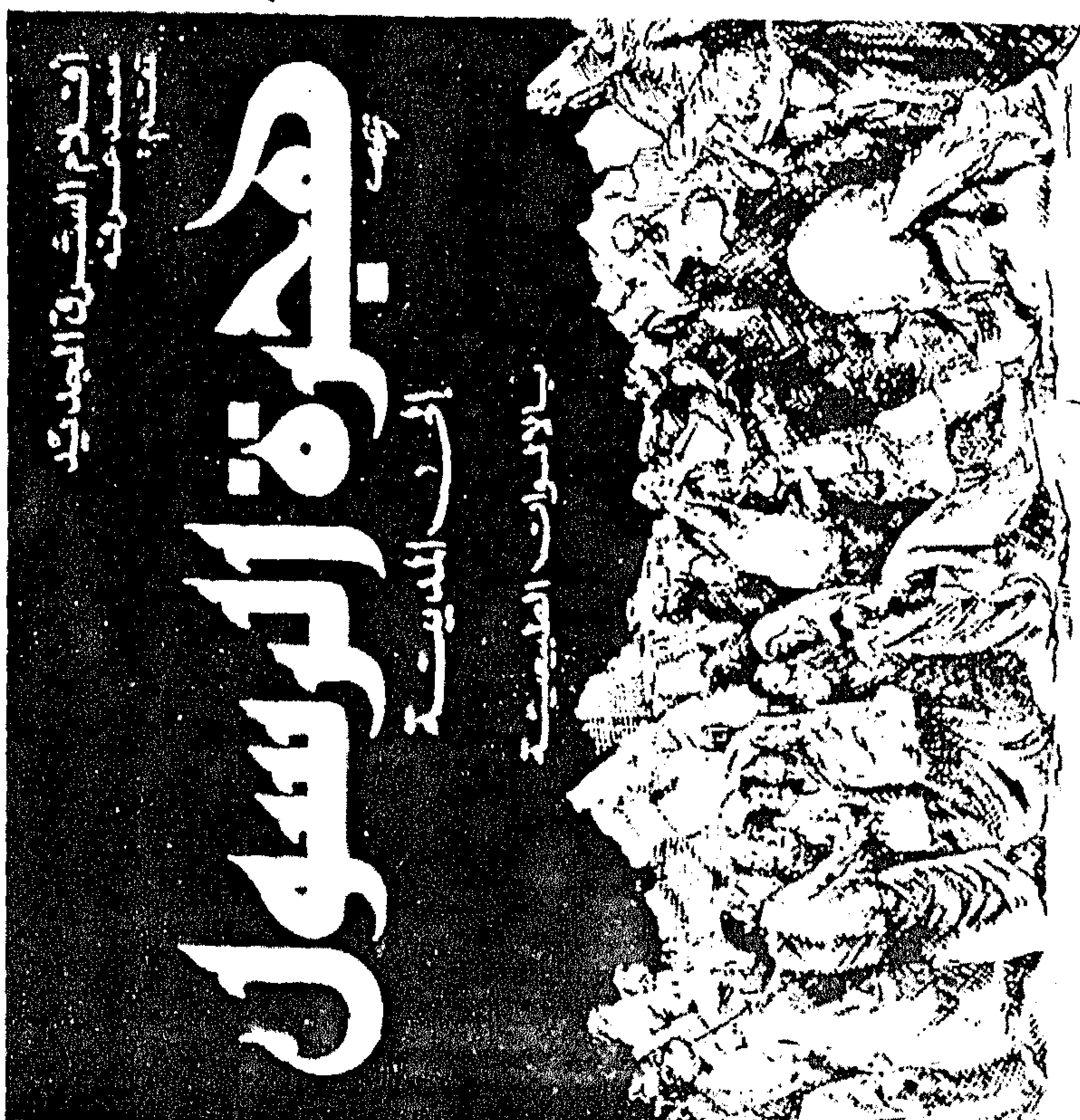
ومن الواضح أن الممنوعات التى يجد المخرج نفسه أمامها تلعب دورا فى ظهور العمل السينمائى بهذه الدرجة من البدائية ، ولكن فى هجرة الرسول كان يمكن لكاتب

السيناريو والمخرج أن يبتعدا تماما عن الكثير من المعوقات باعتبار أن الكثير من الشخصيات من وحي الخيال ، حتى وأن كانت الأحداث حقيقية كما أن الآيات القرآنية والأحاديث التى تم الاستناد إليها قليلة ، وقد بدا مدى اللجوء إلى حشر أحداث من أجل تطويل زمن الفيلم دراميا ، ولكن هذه الأحداث ساهمت فى زيادة بطء الإيقاع ، ولذا ازدادت حدة اللجوء إلى الحوار الملول بالإضافة إلى طول المشاهد .

وفى رأيىّ أن اختيار هاتين الشخصيتين كان السبب الرئيسى لإصابة الفيلم بهذا الإيقاع الغريب ، فهما تفتقدان الحيوية . ولذا فكلما غابت عن الأحداث ما شعرنا بوجودهما . وإذا حضرا أحسسنا كمشاهدين بعدم جدواهم . وليست هناك أى عواقب درامية حقيقية تفصل فيما بينهما مما يزيد من درجة التشويق المطلوبة فى هذه الأفلام. كما أن الشخصيات التى أحاطت بهما نمطية . مثل زيد العبد المؤمن الذى يعذب زملائه بالسوط بضربات مخففة ، وقد سبق أن رأينا نموذجا مشابها فى فاطمة (مديحة يسرى) فى فيلم خالد بن الوليد . كما بدا عامر بن فهيرة فى الفيلم شخصا ساذجا بتصرفاته، كل ما يفعله أن يرقب من خلف صخرة ، وكأن هذا هو دوره الرقاد فوق الرمال لترقب الرسول فى رحلته .

وقد تخفف ظهور الأغنية أو الرقص الشرقى فى هذا الفيلم ، عن كافة الأفلام الأخرى من هذا النوع ، فبالإضافة إلى أغنية استقبال الرسول وهو يدخل المدينة والتى سمعناها بألحان متباينة فى أفلام أخرى ، فان هناك لحنا دينيا واحد يتردد فى الفيلم تنشده الجماعة بشكل مختصر ، أى أننا لسنا أمام أغنية كاملة ، ومن هذه الألحان " نحن غرباء عنك " حين يأتى الأنصار للطواف حول الكعبة ، أما الرقص فهو غير موجود بشكله المألوف وان كان دور سارة قد كشف عن امرأة فاتنة تحاول إغواء أبى جهل سواء حين يأتى إليها فى وكرها أو حين تحثه على دفع مبلغ أعلى مقابل شراء السيف الذى سيقتل به الرسول . فيرتفع الثمن من ٥ دينارات إلى عشرين ، ثم إلى ثلاثين . وتلعب سارة بإغوائها دورا فى استمالة أبى جهل فيدفع ما شاء لليهودى .

فى هذا الفيلم هناك نقطة تسترعى الانتباه ، فالأشرار من الكفار هنا لم يؤمنوا قط ، وكل من رأيناهم هم من المسلمين الطيبين الذين آمنوا سلفا ، فلم يسلم أبو جهل ولا أبو لهب ولا سراقة بن مالك ، وان كان الفيلم قد كشف المصير المأساوى الذى آل



هجـــرة الرســـول

الفصل الثامن والعشرون

فجـر الإسـلام

يعتمد فيلم " فجر الإسلام " أيضا على شخصيات خيالية رئيسية ، تتحرك من حولها الأحداث مثلما حدث فى فيلم " هجرة الرسول " والفيلم الذى قدمه صلاح أبو سيف عام ١٩٧١ يعد بمثابة نفس التوليفة المعهودة فى الفيلم الدينى . قصة حب عاطفية يجمعها الدين والعقيدة ، وكفرة تملؤهم القسوة ويعيشون فى مجون ويمارسون أشياء عديدة حرمتها البعثة المحمدية كالربا والخمر والفجور .

ولعل هذا التكرار ، والوتيرة الواحدة سوف يعجلان بوقف إنتاج مثل هذا النوع من الأفلام ، وليس فقط بسبب تكلفة الإنتاج العالية . صحيح إن السينما المصرية مدمنة تكرار نفس القصص ، لكن مع هذا الفيلم وما تلاه كالشيماء ، يفسر لنا أن عملية إليه قد صاحبت صناعة هذه الأفلام ، كأن تصنع قصة عبارة عن تراكيب تختار فيها شخصيات الكفار ، وفى حدود هذه التراكيب أن الكفرة يجب أن يرتدوا الملابس السوداء القاتمة وكأنها ترمز إلى الشر ، أما المؤمنون فيرتدون الملابس البيضاء الناصعة، حتى إذا أسلم أحد الأشخاص انتقل إلى خانة أصحاب هذه الملابس البيضاء .

وعلى حد علمى فان الفيلم كان موكول بإخراجه لعاطف سالم الذى قدم من قبل فيلما تاريخيا هو " المماليك " عام ١٩٦٥. وتبعا لأسباب مرضيه ، فان صلاح أبو

سيف وجد نفسه يدير الفيلم . وهو نوعية مختلفة تماما عن التى اعتاد تقديمها سواء قبل إنتاج هذا الفيلم وبعده .

وباعتبار أن عبد الحميد جودة السحار هو مؤلف الفيلم ، فأننا رأينا أنفسنا أمام عمل جوانى ، تتحول فيه الشكوك والتساؤلات إلى حوارات داخلية لأشخاص يبحثون عن الحقيقة ، ولذا فان الإيمان الذى انتقل إليه أغلب أبطال الفيلم ليس سببه ظروف خاصة أو تأثير خارجى من الآخرين ، أو سيرا وراء غريزة المجموع ، ولكنه فى أغلب الأحوال نوع من البحث الجدلى عن الحقيقة ، والمحاورات الداخلية مع الذات أكثر مما هو حوار مع الآخرين . رغم أن الفيلم يستشهد بالكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية دليلا على عمق فكر الذين دخلوا الإسلام .

أى أن الفيلم قد كسا أبطاله بعدة سمات من أجل اكتمال إسلامهم . لكن مع ذلك يبقى الشكل العام تقليديا . وقد رأينا من هذه الشخصيات ، الفضل (يحيى شاهين) وهو اسم سبق رأينا مثله فى فيلم " بلال بن رباح " بديلا عن شخصية اقرب إلى أبى بكر باعتبار أن الفضل فى كلتا الحالتين من كبار التجار . أما التاجر الآخر الأكبر، الذى لا يزال على دين الأصنام فهو الحارث (محمود مرسى) . والذى يصوره الفيلم باعتباره الشخصية الرئيسية ، متحجرا مليئا بالقسوة ، ليس فقط عندما اعتبر أن العبد حسان ما كان أكثر من عبد عندما مات على يد ابنه هاشم . بل أيضا عندما يعتنق هذا الابن الدين الجديد ، فيحل دمه أمام الناس ، ثم لا يتوانى عن جلده بالسوط . وهو فى قسوته وقوته وصلابته أشبه بنفس الملامح التى رأينا عليها خالد بن الوليد فى الفيلم الذى أخرجه حسين صدقى . ويبدو هذا فى الحوار الذى يدور بين الفضل وبين الحارث عقب مصرع العبد حسان " وا أسفاه . يا حارث . أقسوتك لم تجعلك تفرق بين الشاة والإنسان " ؟.

ورغم الحوار الدائر بين الاثنين ، فان الفضل يساوم الحارث باعتباره تاجرا مثله فى قيمة الفدية اللاتقة بالحارث : " ادفع لنا دية الحر مثل دية العبد " والفيلم منذ بدايته يبين لنا ما وصل إليه حال البعض الذين توصلوا إلى الإيمان ، أى أننا لم نرى الفضل وهو يشهر إسلامه ، باعتبار أن المحور الأساسى هو المراحل التى سوف يمر بها الحارث من هذه القسوة المتناهية وحتى يعتنق الإسلام. وهى حالة من الصفاء تحاول السينما دائما أن

تركز عليها في الكثير من أعمالها ، فالحارث تاجر يخاف على تجارته من أن تتأثر بالدين الجديد ، وأيضا ، على مكانته الاجتماعية ، باعتبار أنه سيفقد عبيده وأشياء أخرى .

ولا يتم إيمان الحارث إلا بعد أن يبدأ في تشذيب أظافره الاجتماعية، حيث يتحول كل من ابنه هاشم (عبد الرحمن على) ، وزوجته سلمى (سميحة أيوب) إلى الجانب الآخر ، ولذا فان الفيلم يركز في البداية على تحول الابن ، الذى يبدو مبهورا بالفضل . فيردد : " أنا عاجز أن أفهمك ، انك لا تعبد مثلما نعبد " وعلى طريقة الحوار الجوانى القائم على منطق التأمل والتفكير يدور حوار رائع بين الطرفين . حيث يسأل :

- لماذا لا تعبد النار ؟

فيرد الفضل : إذا عبدت النار فالماء تطفئها ؟

- إذن ، اعبد الماء .

- أولى بى أن أعبد السحاب الذى ينزل منه الماء .

- إذن ، اعبد السحاب .

- أولى من عبادة السحاب هو عبادة الريح الذى تبدده .

- إذن ، اعبد الريح .

- الإنسان يحتوى الريح بأنفاسه .

يسأله : قل لى من أنت ؟ فيرد : أنا الفضل بن مالك .. وبعنفوان الشباب يقول الشاب : أنت تكتم في صدرك سرا ، تريد أن تحطم ابى لتصبح سيد القبيلة بلا منازع .

وسيد القبيلة هذا ، كما يصوره الفيلم ، هو أشبه بقطاع الطرق منه كتاجر، حيث يهاجم رجاله القبائل وبها النساء فيتخذونهن سبايا ، وفي مثل هذه الغزوات تبدو مرحلة التحول لدى هاشم الذى يتمكن من المقاتلة ، والطريف أنه بعد العودة من الاستيلاء على قبيلة الرحالة ، يطلب من عبده حنظلة (محمود فرج) أن يقسم الغنائم بالعدل .

وكما في بقية الأفلام ، فان أبناء الجاهلية قوم متدينون ، وهم دائما يتجهون إلى آلهتهم أيا كان شكلها وهويتها ، مثل الدعاء الذى تدعو به الأم سلمى إلى أحد الآلهة أن يبارك أبيها " يا من أنت الذى خلقتنى ، هذا عبدك جاء خاضعا فأشر عليه بما ترضاه". ورغم خيبة الأم أمام الآلهة التماثيل ، فإنها لا تكف عن المحاولة .

ويصور الفيلم سلمى باعتبارها أم رقيقة وحانية ، فهى تود لابنها أن ينجح، وهو المليء بالقلق الذى يبدو وكأنه باحث عن الحقيقة . ولذا فأنها تحاول أن تقدم له ليلى (نجوى إبراهيم) إحدى السبايا اللاتى تم أسرهن فى العملية الأخيرة . وهى تقدم الإغراءات للفتاة كى تقبل معاشرة ابنها . لكّن ليلى لم تكن جارية وهى ابنة أشراف، لذا ترفض أن تتحول إلى مجرد جسد لهاشم . وكأننا أمام فارينيا التى جاءت إلى سبارتاكوس فلم يرض مضاجعتها باعتبارها ليست جسدا للشهوة ، ومثلما تولد الحب بين العبد سبارتاكوس والأمة فارينيا فى فيلم ستانلى كيوبريك ، قامت علاقة حب روحى بين ليلى وهاشم .

وهاشم هنا مليء بالقلق ، يبحث عن يقين . حتى الحب بالنسبة له غير يقين باعتبار أنه يستخدم كلمة " لكن " فى مفردات حديثه . فعندما يتم لقاء بينه وبين الفضل ويتحدثان عن ليلى فان الرجل يقول : "لو كنت تحبها ما أحجمت عن الزواج بها"، وما أن يرد الشاب ب "لكن" حتى يتدخل الفضل : "ليس فى الحب لكن " .. ثم يدور حوار مختصر حول التقاليد التى تقف عائقا ضد هذا النوع من الزواج .

ويختار الفيلم رحلة الصيف لتكون بمثابة فرصة ذهبية للتجار والناس أن يلتقوا ويتبادلون الأخبار . ويجعل الفيلم من هذه الرحلة بمثابة فيصل فى العلاقة بين التاجرين اللدودين . الفضل والحارث حيث تطلب سلمى من زوجها أن يعدها بأن يفض الشركة التى بينهما بعد رحلة الصيف ، وعليه فان الفيلم يروى معه الرحلة ، باعتبارها فيصلا بين الأطراف ، فالرجال قبل الرحلة يتصرفون بحذر مع نسائهم ، ويقومون بإجراءات بعينها حتى لا تخونهن الزوجات . وفى الرحلة يلتقى أبو الأسود بالفضل ويحدثه عن الرسول (ص) ، كما لا يكون هناك حديث سوى عن رسالة محمد . ومثلما اتخذ فيلم: "خالد بن الوليد" من سوق عكاظ مادة درامية للتعارف والتواصل والمجابهة ، فان رحلة الصيف هنا تقوم بنفس الدور .

وباعتبارنا نناقش هنا علاقة السينما بالدين ، فان أبو الأسود يردد الآيات الأولى من سورة "يس" قبل القيام بالهجرة ، وهى الآيات التى كشف فيلم "هجرة الرسول" أنها نزلت بمناسبة الهجرة . كما أنه فى هذه الرحلة جلس رجل فى حوش السوق يتلو آيات من القرآن الكريم .

وقـد تم تنفيـذ ذلـك المشـهد بغرابـة شـديدة ، تبـدو وكـأن صـلاح أبـو سـيف لم يخرجهـا، فتلاوة القرآن وحسب تنفيذها تبـدو قادمـة مـن مسجل أو راديو ، والآيـات التـى يقرأهـا طويلـة علـى طريقـة التجويـد ، وهـذه الطريقـة فـى القـراءة تثير حفظـة القـرآن، فينهـالون علـى أبـن مسعود ضربـا وهـو لا يكـف عـن القـراءة . ولان هنـاك فـاصلا بـين تلاوتـه وبين مـا يعانيـه مـن ضـرب ، فانـه لا يتكلـم أثنـاء الضـرب ثـم ينقطـع الصـوت فجـأة. والغريـب أن نفس ابـن مسـعود مـا أن يتخلـص مـن ضاربيـه حتـى يسـتكمل تجويـد القـرآن بصـوت مختلف تماما عن ذلك الـذى سمعناه مركبـا علـى أدائـه مـن قبـل قليـل .

فـى تلـك اللحظـات ، كـان علـى الفضـل أن يذهـب مـع أبـو الأسـود للقـاء الرسـول (ص) ، ووسـط الحجـارة التـى يقذفهـا الكفـار عليـه وهـو فـى طريقـه ، فانـه يستمر فـى مسيرته ويدخـل غرفـة الرسـول التـى يشـع منهـا النـور . ويتـم إشـهار إسـلامه بعـد أن كـان يضمـر هـٰذا الإسلام فـى قلبـه .

إذن ، فقـد كـان الفضـل طـوال هـذه الفـترة فـى مخـاض ذاتـى للبحـث عـن الإيمـان الحق، ولم يكـن إسـلامه أمـرا عـاجلا بـل بعـد حـوار واقتنـاع ومجابهـة لظـروف قاسـية ، كمـا صـور الفيلـم أن الكثـير ، وهـم العبيـد ، قـد دخلـوا فـى الإسـلام قبـل السـادة ، مثـل الحـارس حنظلة الـذى تـأثر كثـيرا وهـو يسـمع الفضـل يـردد سـورة القـدر ، وقـد بـدأ إسـلامه يظهـر لنـا مـن خـلال تغيـير نـبرات صوتـه . وإذا كـان إسـلام العبيـد قـد تم مـن خـلال الجيشـان والعاطفـة والإحسـاس البديهـى بأهميـة القـرآن وإعجـازه ، فـان "هاشـم" باعتبـاره شـاب متمـرد يفكـر، لم يؤمـن لتـوه ، بـل كـان عليـه أن يفكـر فـى النـص الـذى سمعـه ، وان يقـارن بـين الهويـة الاجتماعيـة التـى يـأتى بهـا الإسـلام ، باعتبـاره فـى منظـوره وعشـيرته سـيغير مـن تركيبـة هـذا المجتمـع . ولـذا فـان الكوابيـس التـى تأتيـه بـالليل ليسـت سـوى علامـات القلـق بـين الشـك واليقين . وفـى هـذه الكوابيـس تأتيـه أصـوات متضاربـة جميعهـا يجذبـه إليهـا .

وفـى اليـوم التـالى تعتمـل الحـيرة فـى قلـب الشـاب ، فيقـف أمـام التمـاثيل حـائرا يشـير إلى أحدهـا : أنـت ربـى ، ثـم يشـير إلى آخـر : بـل أنـت ربـى ، وهـو بذلـك يبحـث عـن واحـد فقـط مـن كـل هـذه الآلهـة ، أى أنـه فـى طريقـه إلى الوحدانية ، ثـم يـردد فـى أسـى "لا تـتركونى فـى حـيرة" .

ويحاول أن يتخلص من هذه الحيرة من خلال خنجره ، وعندما يقترب من بيت الرسول يسمع آيات من القرآن الكريم " فسنيسرك لليسرى " و " فذكر إن نفعت الذكرى " ، وتتسرب كلمات الآيات الكريمة بين وجدانه الكلمة وراء الأخرى لتعمل تأثيرها في داخله .. وبذلك يكون إسلام الشاب المفكر ، القلق مختلف تماما عن إسلام البسطاء وهو كما نرى فان إسلام السادة يختلف تماما في شكله وجوهره عن العبيد، لكنه في نهايته أكثر جرأة . فبينما يخفى الحارس عقيدته عن سيده، فان هاشم يقف وسط الميدان وينادى : " يا سادة قريش .. اشهد أن لا اله إلا ا لله وأن محمدا ا رسول ا لله " .

وعندما يجتمع عليه البعض لضربه ، فانه سرعان ما يظهر رجل يدافع عنه : "يا قوم ، أتقتلون رجلا تبور تجارتكم بدون عشيرته؟ " . ولذا فانه يفلت من أيديهم وشرورهم . ويتوجه إلى أمه فيتغير خطابه تجاه الناس : خاصة أمه التي ناجت الآلهة من أجل أن يعود سليما . وهو يخاطب أمه مناجيا : " لقد رأيته يا أماه . ما أن تقع عيناك عليه حتى تحبينه ، وما أن ترينه حتى يهل النور" . ويخبرها أن إسلامه قد "جعل للحياة قيمة" . وهو يعكس دور المؤمن الذى آمن بالعقل والبرهان ، فهو إنسان له رؤية للحياة، ولذا فاله عندما يقرأ القرآن الكريم فان الآيات التي يتلوها تبدو مرتبطة مع هذا المفهوم. وتبدو كلماته إلى أمه عقلانية . حين يشير إلى التماثيل ، ويردد : " انه حجر ، انه أهون من أن يفعل شيئا ، انه حجر أصم لا يسمع ولا يرى" . هو إذن يقدم لها الدليل المقنع، وعليها أن ترى بنفسها وهو يطلب منها أن تسلم مثله .

وعلى لسان الفضل يستشهد الفيلم بآيات مطولة عن الهدى " وقل الحمد لله الذى هدانا لهذا " ، وباعتبار أن يحيى شاهين من الذين يجيدون التلاوة ، فان الكلمات تتجسد بمعانيها على لسانه ، ولذا فإننا ننتقل إلى حالة من الإيمان الجماعي ، حيث يقوم ربيع (أحمد خميس) بتحرير عبيده "كلكم أحرار لوجه ا لله" ، ويلتقى هاشم وليلى تحت راية الإسلام ، بل أن هاشم لا يكتفي بالإيمان ، ولا يود لعاطفة أخرى أن تشغله عن حبه الجديد ، حب لله الواحد ، فيرجئ كافة الأمور حتى يغوص في عالمه الجديد ، ويحاول هداية من حوله ، ويكتشف أن حنظلة قد سبقه إلى الإسلام ، ثم يروح يساعد راقصة في اعتناق الدين الجديد والتي تردد أن قلبها قد مات وألها قد انتهت ، فيتلو عليها قول الآيات القرآنية "ولا يقنط من رحمة ربه إلا الضالون .." .

وباعتبار أن هاشم من أبناء السادة ، فانه لا يمكن لأحد أن يواجهه سوى أباه الذى ما أن يعلم بإسلامه ، حتى ينتقم من العبيد باعتبار أن ليلى من الآمات ، ويرى أنها كانت السبب ، فيندفع إليها وسط الجموع ، يحاول أن يدوسها بفرسه الهائج إلى أن تفلت منه بأعجوبة .

ومثلما دار حوار فكرى بين الفضل وهاشم ، فان حوارا آخر يدور بين هاشم وأبيه فى الخيمة . يبدو الأب هنا هادئا متماسكا يتلقى كل ما يقوله الابن بهدوء ثابت، ويبدو الحوار هنا أشبه بكرة تتقاذف بين مضربين باعتبار أن الحوار لغة المفكرين :

– أتريدنى يا هاشم أن أدخل هذا الدين ؟

– انه دين ينهى عن الفحشاء ..

– أن اعتق العبيد وأن افقد النفوذ ..

– انه دين لتحقيق كرامة الإنسان ويحرره من العبودية ..

وهنا ، وباعتبار أن الابن قد داس على النقطة الحساسة ، فانه يبدأ فى الاحتداد ويردد : انه دين يفقدنى أموالى ونقودى . " ، ويدل هذا أن الدين حتى وان اتفق مع العقل بالنسبة للرجل ، فانه يهابه فى أن يفقد نفوذه ، ولهذا فهو ليس ضد الدين، بل ضد أن يفقد سلطانه ، وباعتبار لغة وعقيدة المصالح فانه يهدد ابنه : "ان لم تكف عن هذا العبث سأنزل بك عذابى" .

وفى مشهد آخر يدور حوار بين أبى الأسود وبين الحارث حول قوة ا لله المطلقة، ومن خلال هذا الحوار يستعير الفيلم الكثير من الآيات الكريمة والأحاديث النبوية : "إن ا لله لا ينظر إلى وجوهكم " و " قل يا أيها الكافرون لا أعبد ما تعبدون"" وعندما يعجز الحارث عن المواجهة فانه يحاول دفع ابنه لعبادة الأصنام حيث لا يجد الرجل من وسيلة سوى مجابهة الابن ، فيعذبه ويطلب منه حنظلة أن يعذبه وبينما تنهال ضربات السوط على ظهر الابن فان شيئا ما يتحرك داخل وجدان الأم ، وفى أعماق الأب الذى يغالب نفسه . وسرعان ما يتحول هاشم إلى أحد المعذبين ، باعتبار أنه قد فقد سنده الاجتماعى الذى يتمثل فى الأب . ويكشف الفيلم عن أساليب التعذيب الوحشية ، والتى يعانى منها العبيد وحدهم أو التى يقوم بها السادة تجاه أبنائهم من الأشراف فكلهم سواسية،

بـلا نصير يدافـع عنهـم . ويصـور الفيلـم أسـاليب التعذيـب التـى يعـانى منهـا المسـلمون مـن دفن الرأس فى الرمـال ، ثـم سـكب المياه أمـام العطشـى فـوق الرمـال وتمزيـق امـرأة مـن العبيـد أشلاء .. وتحـدث مواجْهـة بـين رجـال الفضـل ورجـال الحـارث ، ويـردد الفضـل "إن ديننـا يدعـو النـاس بـالتى هـى أحسـن" ، وعندمـا تسـمع سـلمى هـذه العبـارات يكـون اسـتعدادها للتغير قد بدا واضحـا ، فهـى تحـس أن أبـا الأسـود قـد أصبـح لـه سـلطان علـى الآخريـن ، وأنـه قد اكتسب هذا السلطان بمـا لـه مـن علـم "انـه سـلطان العلـم لأنـه أكثرنـا علمـا" .

وتصـل حـدود المجابهـة بـين الأب وابنـه ، عندمـا يطـارده مثلمـا طـارد ليلـى فيمـا سـبق، وعندمـا لا يلحـق بـه ، فانـه يقـول بـأعلى صـوت : يـا قـوم ، مـن لقـى منكـم ولـدى هاشـم فليقتلـه ، لقـد أهـدرت دمـه " .

ولم يكـن هاشـم بالمسـلم الـذى يكتفـى بإطلاق الشـهادتين بـل هـو يحـاول مـن خـلال مـا لديـه مـن جـاه قديـم أن يقـف إلى جـانب المسـلمين : " سـوف اشـترى طعامـا لرسـول الله والذين معـه واهديـه لهـم " . ويتعـامل الفيلـم مـع الديـن الجديـد باعتبـاره نوعـا مـن الثـورة على القديـم البـالى الفاسـد ، وانـه حالـة للتغير فعندمـا يهـاجر المؤمنـون يهـاجرون إلى الله ورسـوله، فانهم ينتقلـون مـع دينهـم إلى حيـث الأمـان .

وتشـعر الأم بقلـق ، وكذلـك زوجهـا ، كـل منهمـا علـى حـده . لكـن التغـير الـذى حـدث للمـرأة أسـرع . "الـذى يشـغل بـالى هـو هـذا الديـن الجديـد الـذى فـرق بينـى وبـين ابنـى" وهـى تمـر بمرحلـة عقلانيـة . حيـث تتفحـص سـلمى التمثـال بقلـق وبعـين المؤمنـة الجديدة، فأنها مثلمـا فعـل ابنهـا تكـون أول مـن يقـرأ لغـة الإيمـان فيمـن حولهـا خاصـة حنظلـة ، حيـث يكـرر نفـس الجملـة " هـل أسـلمت يـا حنظلـة ؟" . ويكـون الـرد أن يعطيهـا كتابـا مكتـوب عليـه سـورة " الغاشـية " كاملـة وتتلوهـا بصوتهـا الشـجى ، وتـروح الكامـيرا تحـاول تجسـيد بعـض معـانى الآيـات بتصويـر السـماء والشـفق وجمـل يسـير فـى الأفـق ، ثـم تتسـاءل : " ما هذا الدين الـذى هـان فـى سـبيله كـل شـيء ؟" .

وعلـى طريقـة الحـوار بـين الأطـراف مـن أجـل حسـم موقـف ، فـان جـدلا يـدور بـين سـلمى وليلـى قبـل أن تنطق الأم بالشـهادة :

– وأنت يـا ليلـى . كيـف تركـك ابنـى ؟

- انه فى حب مبارك . لأنه تخلص من أنانيته وليعلى شأن دين فيه سعادة البشرية ، إذا كنت تحبين هاشم فاتبعي النور الذى أتبعه .

ثم تقول مكملة أمام سكوتها الذى لا يعنى سوى تقبل كل ما سيأتى بعده : " انه دينٌ يقبله العقل ، انه نور يملأ القلوب ، انه هوى السائرين فى الطريق، انه إيمان يعلو فوق ألم الجسد والنفس ، انه رحمة من ربى " .

وتتلو عليها الآيات القرآنية النورانية ، وباقتناع شديد وأمومة تنطق سلمى بالشهادة أمام حبيبة ابنها .

وباعتبار أننا أمام قصة الكثير من أشخاصها وأحداثها متخيلون ، فان الفيلم هنا يختار تعذيب المسلمين ليكون الحدث الرئيسى للمجابهة ، فقد قاطع التجار الكفرة المسلمين وتركوهم للجوع ، وهنا يجيء دور هاشم الذى يجهز ناقته يضع المؤن فوق ظهرها ، ويتعرض أثناء الطريق للكثير من المتاعب ، فهناك اثنان من قطاع الطرق يسدان عليه طريق رحلته ، لكن الناقة تصل فى النهاية إلى عشيرة المسلمين الجياع ، وما أن ينتهى الموقف حتى يصور الفيلم شخصية عم الرسول أبو طالب الذى جاء لمناصرة ابن أخيه ونسير إلى الهدف الأهم ، وهو دخول الشخصية الرئيسية فى زمرة العقيدة الجديدة .

ومثلما كان حنظلة هو الأسبق إسلاما عن كافة أسياده ، فان سيده الحارث قبل أن يتحول بقليل يكتشف إسلامه ، ومع ذلك لا يعاقبه وكأن ذلك دليل على تحوله . بل أن حنظلة يدعو سيده إلى الإيمان وبعد أن يرى الحارث زوجته تصلى يبدأ التساؤل الداخلى عن معنى الحق . ويطول هذا الحوار بشكل ملحوظ : "ما سر هذا الدين ؟.. خسرت ولدى . أهذا حق ؟، وضاع منى نفوذى . أهذا حق ؟ " ثم يدور حوار أخير من تلك الحوارات الفاصلة ، هذه المرة يدور الحوار بين المرأة وزوجها التى تطمئنه على نفوذه ، وعلى عبيده : " سيصبحون ، أكثر ولاء لك وسلطانك سيعود إليك" . أى أنها حدثته بنفس مفرداته اللغوية : "الناس معادن ، وخيرهم فى الجاهلية خيرهم فى الإسلام. أسلم يا مولاى" ، ثم تتلو الآية الكريمة : " من يهده الله فهو المهتد " .

ولا يكتفى الحارث ، وهو الخصم القوى بمثل هذا التغيير ولا بمفردات هذا الحوار ، بل يخرج إلى العراء يجابه نفسه ويتحدث إلى الله الذى التقاه . فيناجيه وهو

يدور حول نفسه ويكون اتصاله بالذات العليا وسط هذا العالم الفسيح مثلما سيحدث لبيجاد فى نهاية فيلم " الشيماء " .

ويلازم الفيلم بين إسلام الحارث وبين بداية تحطيم الأصنام ، بل أن الرجل يشارك ابنه فيما بعد فى تحطيم التمثال الضخم ، وهو يتصدى للكافر الذى يود أن يطلق السهم على هاشم لمنعه من تحطيم التماثيل . ولا ينهى الفيلم أحداثه عند إيمان الحارث مثلما انهى حسام الدين مصطفى فيلمه عندما وقف بيجاد على طرف الجبل يطلق الشهادة، بل إن المشهد الأخير الذى ركبت فيه جموع المسلمين الجياد وانطلقت الجماعات تغنى "إلى ضياء الكوكب" ، فإننا نرى الحارث وقد ركب إلى جوار زوجته وابنه وليلى وقد تنازل عن الملابس السوداء ، وكسا البياض ملابس الجموع .

وفى مقال كتبه رفيق الصبان عن الفيلم فى مجلة الكواكب ١٩٧١ : "الإسلام فى نظر جودة السحار تحرير للنفس وتحطيم للقيد عن العنق ، شمول النظرة ، إنسانية القلب ، وصلاح أبو سيف فهم ذلك تماما وأراد أن يعبر عنه ، واختار من القصة الكثيفة أبطالا معينين ، ركز عليهم وجعلنا نسير معهم منذ أن كانوا يدبون فى الظلمة حتى أصبحوا يرتفعون فى النور " .

ويقول الصبان فى مكان آخر من نفس المقال : " نحن هنا أمام قصة ملحمية تريد أن تحقق نظرة جماعية من خلال سلوك أفراد مختارين . القصة لا تريد أن تتهم ولا تريد أن تكشف ولا تريد أن تشهد ، وإنما تريد أن تعبر كيف تتغلغل الفكرة الدينية الصافية فى النفوس . كما يفعل خيط الماء فى الصخر الجلمود . وكيف تبدأ عملية التفتيت البطيئة حتى تنهار الصخرة الضخمة ، وتصبح حجرا صغيرا تجرفه العربة التى تسير لتمهد الطريق أمام حضارة أخرى واتجاه آخر وإنسانية أخرى " .

ومن الواضح من عنوان الفيلم أننا أمام فترة بعينها من البعثة المحمدية قبل أن يدخل الناس فى دين الله أفواجا ، وهى الفترة التى كان فيها أبو طالب على قيد الحياة، وقبل الهجرة . وان كانت هذه الفترة قد أعطت تفسيرا لذلك الانتصار السريع الذى حققه الإسلام لينتشر فى أنحاء المعمورة وهى مراحل قدمتها أفلام سينمائية أخرى .



الفصل التاسع والعشرون

الشيمـــــــاء
شـــاديـــة الإســـلام

بدت السينما المصرية ، وكأنها تختتم أعمالها الدينية بفيلم "الشيماء" عام ١٩٧١ من إخراج حسام الدين مصطفى لتضع فيه كافة ما رأيناه من قبل فى الأفلام الدينية حول بعثة الرسول عليه الصلاة والسلام .

ورغم أن الفيلم حول شخصية " الشيماء "، فانه فى الحقيقة فيلم عن البعثة منذ بدايتها ، ومنذ أن كانت عملا خفيا ، وحتى صارت دينا تعتنقه الملايين من البشر. والغريب أن الشخصية الرئيسية فى الفيلم هو بيجاد بنى سعد زوج الشيماء أكثر من أن تكون هذه الزوجة هى الشخصية الاساسية .

والمقصود بالشيماء هنا أنها أخت النبى فى الرضاعة ، وهى ابنة حليمة السعدية التى أرضعت الرسول صغيرا ، لكن الفيلم لا يرينا كيف جاءت الخيرات إلى المرأة، وكيف أرضعته ، بل رأينا هذه المرضعة (أمينة رزق) وقد صارت عجوزا ، وقد أصبح زوجها الحارث (عبدالرحيم الزرقانى) كهلا ، وبلغت الشيماء سن الزواج وان لم تنجب الأبناء ، ويعيش معها فى نفس البيت أخوها عبدا الله (غسان مطر) .

ونقول أن الفيلم قد بدأ كأنه يختتم كل هذه السلسلة من الأفلام ليصل العمل بين يديّ مخرج برز عنصر الحركة في بعض أفلامه ، وبدا في أحسن حالاته في الأفلام المأخوذة عن النصوص الادبية ، وهو هنا في فيلم كتبه على أحمد باكثير ، وصاغ السيناريو الاديب صبرى موسى ، مع المنتج عبدالسلام موسى . ونحن في "الشيماء" أمام فيلم يغلب عليه عنصر الغناء ، فهو يتضمن عشر أغنيات . والفيلم يختلف عن كل الأفلام التي سبقته ، حتى في السينما المصرية نفسها ، فهو يبدأ بالغناء ، بينما تنزل العناوين الرئيسية ، وذلك باغنية " ايها الأمي علمت الأمم " ، أو "يا قرة العين يامحمد"، ويختتم بأغنية أخرى " انك لن تهدى الأحبة ولكن الله يهدى من يشاء " ، بل أنه الفيلم الديني الوحيد الذى يتضمن اسكتشا حواريا ، يلعب فيه الغناء دور الحوار ، حين تواجه الشيماء الكفار الذين يودون التصدى للرسول ، فيدور حوار غنائي بين الطرفين، وبذلك لا يصبح الغناء مجرد أبيات من الشعر يتردد فيها الشاعر حول موضوع بعينه .

وبالاضافة إلى ذلك ، فان الفيلم هو أحد الأعمال التي حلت مشكلة الفيلم الديني مع اللغة العربية . وحسمت الأمر تماما في ذلك ، فالفيلم كله باللغة العربية، وقد تم الاستعانة بصوت غنائي متميز لينشد مجموع الأغنيات بدلا من الممثلة التي تجسد الشخصية الرئيسية ، وقد غنت سعاد محمد هنا على لسان سميرة أحمد كافة أغنيات الفيلم ، مثلما فعل صوت أم كلثوم في فيلم " رابعة العدوية " .

ونحن هنا نتحرك من خلال شخصية بيجاد الذى كفر بمحمد وبرسالته طوال أحداث الفيلم ، ويكن له العداء السافر رغم أنه أخ لزوجته في الرضاعة . فيشترك في الحروب ضده ، ويحيك المؤامرات ويخون العهد . ولكن هناك اختلافا بين بيجاد هنا وبين شخصية " الحارث " الكافر في فيلم " فجر الإسلام " ، فبيجاد هو في حقيقة الأمر رجل رومانسي ، عاشق متيم لزوجته . يردد لها كلمات تتناسب مع الفنان الجميل الذى يسكن بداخلها ، ويسمع منها أجمل كلمات الحب . ورغم أن الفيلم قد اشار أن بيجاد قد قتل المسلمين في الجزء الأخير من الفيلم ، وذلك على لسان عبدالله ، فأننا لم نره يقتل ذلك أمامنا . بل على العكس ، فقد رأيناه جريحا مصابا اصابة خطيرة ، وتقوم زوجته بتطبيبه .

وباعتبار أن الفيلم عن الرسالة المحمدية ، فليس "بيجاد" (أحمد مظهر) سوى خيط يكشف عن العداء الذى أظهرة الكفرة ضد الرسول ، ومدى المخاطر التى تحملها صاحب الرسالة وهو يجابه خصوم أشداء . ولعل فيلم "الشيماء" هو أكثر الأفلام التى تضمنت هذا العدد من الشخصيات التى رأيناها فى فيلم .

تبدأ الاحداث بشخص قادم من طرف رسول الله ، حاملا منه هدية إلى أمه فى الرضاعة وأسرتها ، وفى تلك الفترة ، فان هناك شخصا يهوديا يتحرك بين الناس، يهذى بكلمات عن علامات النبوة التى ظهرت ، وهو يردد : " والنبوة اذ تعود ، يا لضيعة اليهود ". وقد حاول كسر الرتابة التى كست مشهد التعرف على الأسرة ، باحداث قطع لنرى ذلك اليهودى الذى ينعى أمته بظهور النبى الجديد ، ومنذ الوهلة الأولى ندرك أننا أمام أسرة مسلمة رغم أن الدين لم يكن قد أعلن بعد على الملأ . وتردد الشيماء عن أخيها : ورب محمد أنه لصادق . رغم أنها تعرف ان زوجها بيجاد لا يميل إلى هذه السيرة أو الحديث عنها .

وبيجاد هذا ليس رجلا له فكر ، وهو متدين أسوة بكل من حوله ، ففى بيته توجد النيران ، بالاضافة إلى التماثيل التى يعبدونها ، ولا نعرف بذلك ، هل نحن أمام أسرة تعبد التماثيل أم النار ، أم أن لها آلهة متعددة ، اذن فنحن مجددا أمام قوم لهم دينهم، يحاولون الدفاع عنه ، ويبدون مصدومين لظهور دين جديد ، ليس من السهل الخروج عن عقيدتهم القديمة إلى الدين الجديد .

ورغم اللقطات العابرة ألتى نرى فيها بيجاد وهو يعبد آلهته الجامدة ، فان هناك سببا أساسيا فى الوقوف ضد الرسول الجديد ، الا وهو سبب اقتصادى ، ونحن لم نعرف لبيجاد وظيفة فى التجارة ، وان كنا قد رأيناه مع عكرمة يتحدثون فى التجارة ، ثم يذهبون إلى اللهو . أما الآخرون فهم يعلنون أنهم لا يريدون اعلان اسلامهم على الناس خوفا من ضياع مصالحهم .

وتعتبر بداية الفيلم بمثابة التعرف على أخلاق الرسول ، من خلال علاقته بمربيته، فيتحدث الحارث عن ماضيه المشرف حين فكر سادة القبائل أن يحملوا الحجر الاسود معا ، وقد دار الحديث على لسان الحارث دون أن نرى ذلك بالطبع سينمائيا .

وفى نفس الوقت الذى نتعرف فيه على شخصية الرسول فان الشيماء تبدو له امرأة متمسكة بارادتها ، فهى كمطربة تردد : لست جارية تباع وتشترى .. أنا حرة أغنى ما أشاء وقتما أشاء ، بينما هى تردد قبل ذلك بقليل أنها لن تغنى لان زوجها قد منعها ، وهى تؤكد أنها لن تغنى على الناس بعد ذلك الا حبا فى أخيها كرسول ، وليس كأخ فى الرضاعة .

والفيلم يحاول أن يقف عند نقاط بعينها فى تاريخ فجر الاسلام باعتبار أن أى فيلم مصنوع من أجل التأكيد على ملامح تلك المرحلة ، مثل مشاهد تعذيب العبيد من المسلمين ، وقيام الاثرياء منهم باخفاء اسلامهم . (كنعان وصفى) ليؤكد على الخصومة الشديدة ، " لقد تعاهدت قريش على مقاطعة محمد ، لن نشترى منه ، ولن نتزوج من أتباعه ، وسيظلون محاصرين فى شعب أبى طالب" .

وطوال أحداث الفيلم نحن أمام ألد أعداء الرسول طوال تاريخه ، مثل ابو لهب (أحمد أباظة) وأبو سفيان (محسن سرحان) وبيجاد . ولعلنا هنا فى مواجهة بين هذا الأخير وزوجته أكثر من مواجهة بينه وبين الرسول ، فهى التى تمتنع عن مضاجعته ، الا اذا آمن بالرسالة . وذلك قبل أن تنزل الآيات الكريمة بعدم النكاح بين المؤمنات والمشركين . وهى التى تظهر دوما بين الكفار تمنعهم من التصدى للرسول . ولعلها بهذه المواقف تقلل من مخاطر زوجها ، كما أنها تدرأ عنه الخطر ، باعتبار أن الرسول قد أحل دمه بعد أن خان بيجاد عهده . وهناك مشهد مواجهة بين بيجاد وزوجته يرفع نحوها السيف ، ويريد قتلها ، ثم يتراجع حين يقف أبو سفيان له ويردد: هل تقتل زوجتك. أى أن المواجهة هنا متحركة دوما . ومتعددة الأوجه .

ورغم كل هذه الخصومة ، فانها لا تقلل أبدا من الحب الذى تكنه الشيماء لزوجها . وقد بدأت هذه المواجهة حين حملت الشيماء لزوجها مسئولية أن يقوم عكرمة ورجاله باسقاط حليمة السعدية ، فتموت وهى تجرى لتستنجد بابنها ، وقد خرجت المرأة لعكرمة بالسيف ، فأشهرته فى وجه : " لابد أن تؤدبها يابيجاد" ، يردد الزوج: "حذرتك أن تمسها بسوء" ، أى أنه هنا رغم الخصومة والمواجهة ، فان الحب باق ، وهو يقف مع زوجته أيا كان الخلاف بينهما .

وقد صور الفيلم شخصية بيجاد من جانبها الأفضل ، فحين تراه كارها فانه يظهر في لقطات بعيدة ، أما عندما يكون الرجل العاشق ، فان الكاميرا تقرب من وجهه. ويدور حوار بين الاثنين عقب موت الأبوين : ألم تكن السبب فى موت أمى ، ثم فى موت أبى . هل فتح ا لله على قلبك فأصبحت لا ترى ؟

- لقد نسيت حبى .
- لم أنس حبك ولن أنساه .
- وحبك لمحمد ؟
- زوجى الحبيب ، افتح قلبك للايمان .
- لا أعرف سوى حبك .
- سوف يزداد حبنا بحبك لمحمد . هل تغار من النور اذا رأته عيناى ؟ . ان محمد هو الكلمة الطيبة ، والنور الذى يملأ الدنيا " .

ويردد بيجاد قائلا : أنت الأم والأخت والأهل ، أنا أهلك وأنت الزوجة التى أعيش بها . فترد عليه بأنه لم يعد زوجها طالما أنه مشرك با لله . ويحس بيجاد بانكسار فى قلبه بعد هذا الحوار . فيردد فى أعماقه : لقد فرق بينى وبين زوجتى" . وكأنه بذلك يجد باعثا لشدة خصومته للنبى فيقف مع كل أعداء الرسالة ، ويشترك فى مؤامرة النجدى (عبدالعليم خطاب) ضد الرسول : " ان دعوته تسوى بينكم وبين العبيد . لقد أصبح الخطب فادحا . فأحذروا أمركم قبل أن يخرج عن أياديكم " . ويكون بيجاد أول من يردد أنه سيقتل محمد . وفى مشهد بالغ الغرابة نرى الفيلم يرسم على النجدى صفات الشياطين ، فهو يرتدى ملابس حمراء ، ويرفع يديه كلما جاء الدور على شخص من أعداء الرسول كى يتكلم، وتتحرك الكامير للأمام والخلف بسرعة كأنها فى حالة لهاث، فى مشهد يبدو بالغ الافتعال ، هذا المشهد الذى ينتهى فيها الامر بأن يشترك شباب القبائل فى مقتل الرسول إلى خروجه إلى المدينة .

وقد استخدم الفيلم الغناء كراوية لوقائع هذا المشهد ، ورأينا الكفار، وعلى رأسهم بيجاد يرتدون اللون الاسود ، لون الكفرة فى بعض الأفلام الدينية . ولعل فيلم "الشيماء" هو أقل الأفلام الدينية رجوعا إلى نصوص آيات القرآن الكريم ، فلم نسمع

من تلك الآيات سوى : " **وجعلنا من بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً فأغشيناهم فهم لا يبصرون** " ، وذلك فى المشهد الذى يهم فيه شباب القبائل بالدخول على الرسول. ولكنه كان قد خرج من أمامهم دون أن يرونه .

وقد خصص الفيلم مساحة درامية كبيرة للهجرة النبوية ، وبعد وصول الكفرة إلى الغار طالت المشاهد ، واتسعت مساحة الدراما ، فهناك من رصد مائة جمل مقابل الحصول على رأس النبى : " زوجتى تريد مائة جمل للحصول على محمد حيا أو ميتا ". وقد خرج العديد من الرجال فى أثر المهاجرين من أجل هذه الجمال ، منهم "سراقة بن مالك" (محمد صبيح) الذى كاد أن يموت فى الصحراء فأعلن إسلامه وسط الرمال ، ثم عاد ليضلل كل من بيجاد وعبد ا لله حتى لا يتمكنا من الوصول إلى الرسول قبل بلوغه يثرب .

واذا كانت القوانين الرقابية تحذر من رؤية وقائع الهجرة كما قام بها الرسول وصحابه أبى بكر الصديق ، فان الفيلم يكشف لنا الجانب الآخر ، من خلال بيجاد، وخصوم النبى . فبينما تغنى الشيماء لوصول أخيها إلى المدينة ، فان زوجها يتآمر مع اليهود ، وسادة يثرب ، ومنهم عبدا لله بن أبى (أحمد لوكسر) أحد الذين فقدوا مكانتهم بوصول المهاجرين إلى المدينة ، والمفروض أنه مسلم تبعا لاسلام الكثرة ، من خلال المؤمرات التى يدبرها هؤلاء الخصوم ، والمتضررين من وصول الرسول إلى يثرب ، وعلى رأسهم بيجاد ، الذين يريدون رأس النبى بأى ثمن ..

ويركز الفيلم على كراهية اليهود للرسالة الجديدة . حيث يردد بن آبى : "أنتم السبب ، ظللتم ترددون فى كتابكم أن نبيا سوف يظهر ، حتى اذا ظهر كذبتموه" وعندما تتم وقائع الهجرة ، ينتقل الفيلم على غزوة الاحزاب التى يحاول فيها المشركون لم يشمل القبائل التى تخاصم الرسول مثل بنى أسعد ، بنى خزاعة ، وبنى مرة ، وسادة اليهود خاصة بنى النضير ويهود خيبر . لقد كونوا أحزابا للوقوف ضد محمد . وقد رأينا دوما كيف يكون هناك رجل مسلم ، غير معلن لاسلامه على الملأ وسط هؤلاء الأعداء، انه عبدا لله ، شقيق الرسول فى الرضاعة ، فهو الذى أعلن اسلامه فى أعماقه ، لم يشأ أن أن يخبر الآخرين بذلك ، ومع ذلك فانه يجابه ابن ابى ويردد : يا أبى حسبتك مسلما، فيرد هذا الاخير : مرغم يا أبا عبد ا لله .

وكثيرا ما نرى الشيماء تدخل المشهد في وقت بعينه لتشارك فى الحوار ، فهى تدخل لتردد : " ألستم معشر اليهود ، أصحاب الكتاب الأول والعلم . أدين قريش أفضل . أم دين محمد ؟ . ثم تردد مآثر الاسلام : دين محمد لايفرق بين الناس سوى للصالح ، محمد ومن إتبعه لايعبدون الاصنام .

ويستخدم الفيلم أسلوب الحوار الاضداد أكثر مما يستخدم الحرب . فأحد الكفار يرد على أقاويل الشيماء قائلا : ان دين الأباء والأجداد أحق من أن يتبع عن أى دين جديد ..

وكيف سبقت الاشارة ، فان أغلب الأفلام الدينية لابد أن تضم قصة حب رقيقة، فيها التضحية ويجمع بين الحبيين الدين الجديد ، ولكن فى هذا الفيلم ، فان هذا الدين يكاد يفرق بين عاشقين ولهانين ، ووسط كل المجابهة ، وهذه الخصومة ، فان الفيلم بين وقت وآخر يحاول أن يجدد العلاقة الرائعة بين الزوجين والتى تجمدت تبعا لموقف الزوج من الرسول . فيتم تأليب بيجاد مجددا على زوجته بعد أن دارت تلك المحاورة السابقة الذكر . وبعد مشهد لاستعراض راقص ، يحس فيه الرجل أن من حقه أن يكون زوجا ، فاذا به يذهب إلى الشيماء ، ويعلن أنه يريدها : " أريد زوجتى " ، وبكل الحب القديم فى قلب المرأة تقول : وأنا أيضا أريدك .. ثم تعلن شرطها : " اترك هؤلاء المتآمرين ، وأعلن اسلامك " . ويدور حوار غزلى آخر ، ولكن به الكثير من العقل والموضوعية : " انك تضيعين حق الزوج . أنت زوجتى"

– سأكون زوجتك اذا عدلت عن كفرك .

– لن أسلم إلى محمد .

– بل ستسلم إلى الله .

– لقد فسخت أمرنا . لتبقى على اسلامك وحبك لمحمد ، واتركى عداوته .

وتردد : لقد احتفظت بحبك حتى الآن لعل الله يهديك ، فاذا لم يكن ، فسأمزق قلبى بيدى ويكون فراقك للابد .

وفى الاسكتش المشار اليه تحاول الشيماء أن تهدى الكفار فى حوار غنائى ملىء بالجموع فى عمل دينى هو الأكثر أهمية فى تحريك الجموع : "رويدكم ، لا تتعجلوا،

وتردد الشيماء أيضا فى حوارها اليهم . ان الطريق الارشد أن تنصروا محمدا "، وبالفعل فانها فى نهاية هذا الاسكتش الانشادى ، فانها تجعل ابناء قومها " بنى سعد " يتراجعون عن مواجهة الرسول .

واذا كانت الشيماء قد نجحت فى اقناع بنى سعد فى عدم محاربة الرسول ، فهى بالطبع لم تقنع اليهود وأقرانهم من الكفار فى الرجوع عن الحرب . يردد أحدهم معلقا على حفر المسلمين خندقا حول يثرب لمنع تقدم جيوش الكفار : "ما عهدنا هذه الخدعة فى حروب العرب" ، وهنا يظهر خصم جديد ، انه اليهودى كعب ابن أسد ، سيد يهود بنى قريظة ، ويكشف الفيلم ان هذا العدو لا يعرف الا لغة الخداع ، ولانه مؤمن بأن الحرب خدعة ، فانه يطلب من فرقائه أن يسلمونه عددا من الرهائن حتى تنتهى الحرب .

وقد وجد المتفرج نفسه عند هذه النقطة أمام شخصيات عديدة، سرعان ما تظهر ، وسرعان ما تختفى ، كما دخل بذلك فى تفصيلات عديدة، فازدادت الاسماء، وبذلك لم نر خصما واحدا وتشتت الاحداث ، الا من بيجاد، وأمرأته وأخيها . الذى رأيناه يندس بين الكفار دون أن نعرف دوره بالضبط ، فهل هو ينقل أمر المشركين إلى المسلمين ، أم أنه يحاول صد الشر عن الرسول ، ومع ذلك فانه لم يبد ايجابيا بالمرة . وفى الوقت الذى رأينا فيه بعض القوم يتحولون إلى شخصيات ايجابية ، ويبدون بالغى الوضوح فى مواقفهم ، سواء مع أوضد ، فان عبدالله بدا غامضا فى الفيلم بشكل ملحوظ.

فعكرمة عندما كان كافرا ، لم يخف موقفه ، وعندما أسلم وقف إلى جوار الرسول بكل قوته ، وكذلك أبى سفيان الذى جاء بعد اسلامه برسالة من الرسول التى بنى قومه قائلا : " من دخل داره فهو آمن ، ومن دخل المسجد فهو آمن ، ومن أغلق عليه بابه فهو آمن " وعندما تردد هند بنت عتبة : اقتلوا هذا الشيخ الاحمق ، يقوم أبو سفيان بقتلها . كذلك العباس بن عبدالمطلب (عبدالخالق صالح) كان واضحا فى اسلامه . أما عبدالله فقد ظل هلاميا فى مواقفه ، حتى أنه اذا جاء لاخته كى يقتل زوجها الجريح لان الرسول أهدر دم بيجاد ، فإذا به يتراجع أمام موقف الأخت التى تصددت له ، ودافعت عن زوجها ولم يحسم أى أمر .

ويختلف فيلم "الشيماء" عن الكثير من الأفلام الدينية المصرية فى أنه حاول أن يقدم الكثير من الوقائع التاريخية ، والاحداث التى ارتبطت بالبعثة المحمدية ابتداء من الهجرة ، وفتح مكة ، وغزوة الاحزاب وغزوات أخرى، بينما رأينا فى الأفلام السابقة حدثا بعينه مثل " هجرة الرسول " أو خصومة واحدة مثل " فجر الاسلام " أو ظهور الاسلام " ، وكما نرى فان الفيلم قد استعان بالعديد من الممثلين فى أدوار صغيرة. ومقابل هذا بين لنا أى خصم هو بيجاد ، الذى لم يكن من أوائل من أشهروا إسلامهم، بل كانت خصومته تزداد كلما انهزم المشركون ، وكأن الفيلم بذلك يتيح لمساحة الدراما أن نرى أكبر كم من الاحداث التى شهدها الاسلام ، فقد سبق كل من أبى سفيان وعكرمة وسراقة بن مالك ، وعبدا لله بن الحارث ، وخالد بن الوليد (عبدا لله غيث) زميلهم بيجاد إلى الاسلام ، وقد ظل بيجاد هذا يحاول إشعال الحرب ضد الرسول : اين هو ، لقد قتل المسلمين العزل من السلاح ، وأشعل النيران، فأهدر النبى دمه ؟.

وفى احدى المعارك يصاب بيجاد ، ويصل فى النهاية إلى زوجته التى تكون بالنسبة له الحصن الذى يحميه من خصومه ، وأولهم أخوها : أترضى أن يقتل زوجى بيد أخى " . ولا يكون هذا الجرح هو نهاية المطاف فى عداء بيجاد ، فما يلبث الفيلم أن نراه وقد طاب ، كما يشترك فى معركة جديدة ضد الرسول حين يأتى الكفرة بدريد بن الصحن (توفيق الدقن) وهو العجوز الذى تجاوزالستين بعد المائة من العمر ، وهو داهية فى الحرب ، فيخطط لمعركة جديدة : " عليكم أن تبطئوا السير فى اتجاه حنين، فيعلم عيون محمد بمسيرتكم ، فسيخرج لملاقاتهم قبل مكة ، فتعودون إلى الجبال ، حتى اذا مروا بالوادى تأخذونهم على حين غرة " . ويصور الفيلم لنا هذه الخطة باعتبارها تدبير شيطانى ، فدريد هو حكيم الحروب . ويدخل الفيلم الشيماء كى تحذر بنى قومها من الدخول فى معركة جديدة مع الرسول : " احذرو أن تحاربوا محمدا ، فتصبح أموالكم غنيمة وأبنائكم أسرى " ، وفى معركة حربية هى من أهم ما رأيناه فى الأفلام الدينية تنتصر جيوش المسلمين على الكفرة ، ويتم اسر بيجاد وزوجته ، ويأتى عكرمة الذى يقول : لقد وكل رسول ا لله أمر الاسرى إلىّ

ويكشف الفيلم مدى ما تملكه الشيماء من حب لزوجها ، فهي ترفض عدم اعتبارها من الاسرى لمكانتها كمسلمة وأخت للرسول فتردد .. "بل مكاني مع زوجي، أهلي وعشيرتي " ، وتذهب مع زوجها لمقابلة الرسول قبل أن يطلق سراح ستة آلف أسير ، ولكن الرسول يرفض مقابلة بيجاد " أريد أن أكون شفيعة له عند النبي". يردد الحارس : " اما أن تزكيه أو تحرمي من لقاء رسول ا لله .." فتنظر إلى زوجها وتقول له في عتاب : "انه هو الذى لا يريد أن يراك ، وليس أنت يابيجاد " . وعندما تدخل على أخيها تحدثه أن يعفو عن أهلها ، فهو بالتالى أهله ، وتخرج إلى قومها وتعلن " ان الرسول أطلق سراحكم جميعا " ويردد البعض " صدق من سماه رؤوفا رحيما ". ثم تقترب من زوجها وتقول " لقد عفا عنك رسول ا لله ، تخير الآن الطريق يا بيجاد ، اما أن تسلم أو فراق للأبد " .

ويجد بيجاد نفسه أمام خيارين ، دون أن يمر بحالة التصفية التى مر بها كفرة من قبل ، مثلما حدث لخالد بن الوليد ، أو للحارث فى "فجر الاسلام". والخيار الذى تعرض له بيجاد ويختلف عن حالة التحول البطىء ، وعن الاقتناع الذى عشناه فى فيلم خالد بن الوليد ، أو رأيناه فى شخصيات أسلمت عن تحول حقيقى ، وليس عن خيار ، رغم هذا فان حسام الدين مصطفى قد صور اسلام بيجاد بما يناسب أن تكون الخاتمة ، فهو ينطلق فوق جواده ، فوق التلال التى تعلوها سحب الغروب الكثيفة ، ويعلو الكادر غناء من القلب تشدو به الزوجة : " لما ناشد المختار ربه فى هدى انسان أحبه" وتتحرك وراءها المجاميع كأنها تستمع لصوتها الشجى ، باعتبارها شادية الاسلام ، وهى تردد : " انك لن تهدى الأحبة ، ولكن ا لله يهدى من يشاء"، بينما ينزل بيجاد عن جوادد ثم يرفع يديه إلى السماء معلنا شهادته ، وتمتزج هذه الشهادة مع غناء الزوجة .





الشيمـــــاء

الفصل الثلاثون

عظمــاء الإســلام

أخـرج النقـاد السـينمائيون "عظمـاء الإسـلام" لنيـازى مصطفـى مـن دائـرة أفـلام السينما ، رغـم أنـه قـد عـرض ببعـض دور السـينما فـى القـاهرة والاسـكندرية عـام ١٩٧٢. وقـد تكـون التجربـة التـى قدمتهـا مـاجدة الصبـاحى كمنتجـة تليفزيونيـة فـى المقـام الاول، وأنهـا حـاولت الإسـتفادة مـن النجـاح التجـارى للأفـلام الدينيـة ، فـأعدت مـادة دعايـة متواضعة ودفعـت بـالفيلم الـذى يضـم أربـع قصـص إلى دور العـرض ، ولكـن الفيلـم لم يلفـت اليـه الأنظـار ، وأذكـر أن النقـاد لم تعجبهـم التجربـة . ولـذا اتفقـت جميـع الآراء أن هـذا الفيلـم تليفزيونـى تم عرضـه على الشاشـة .

وبهـذا المقيـاس ، فـان فيلـم "عظمـاء الاسـلام" هـو التجربـة الاولى لعـرض أعمـال درامية مـن الانتـاج التليفزيونـى حتـى وإن أنتجتهـا شـركات سـينمائية مثـل مـاجده فيلـم، وقـد اصبحـت هـذه الظـاهرة منتشـره بعـد ذلـك بشـكل محـدود وإن لم تلـق أى نجـاح تجـارى مثلمـا حـدث فـى فيلـم (حكايه وراء كـل بـاب) الـذى قـامت ببطولتـه فـاتن حمامـة ، وهـو يتضمـن أربـع قصـص مـن بـين سـتة قصـص تليفزيونيـة ، تم اختيارهـا للعـرض التجـارى ، لكـن الجمهـور لم يتقبـل أى إيقـاع فيلـم تليفزيونـى عنـد تحويلـه إلى عـرض عـام ، يدفـع المشـاهد مـن أجلـه ثمـن تذكـرة ، ولـذا لم تنجـح التجـارب التاليـه مثـل (الحقيقـة اسمهـا سـالم) و (أيـوب) و (لصـوص خمـس نجـوم) وغيرهـا .

وفى النسخة التى عرضتها القناه الفضائية المصرية لهذا الفيلم فى اول محرم ١٤١٧ هـ ، بدأ الامر كأننا أمام فيلم سينمائى تم تجميعه بالفعل من حلقات تليفزيونية كل أبطالها اشتهروا بأعمالهم التلفزيونية مثل نادية رشاد ومحيى الدين عبد المحسن، والفيلم عبارة عن أربع قصص تروى سيرة كل من الخلفاء الراشدين أبو بكر الصديق، عمر بن الخطاب ، عثمان بن عفان ، وعلى بن أبى طالب . رضوان ا لله عليهم. وقد كتب قصص هذه الحكايات الاربع ظافر الصابونى ، وأخرجها نيازى مصطفى • وهو من أوائل المخرجين السينمائين الكبار الذين تعاملوا مع هذه التجربة ، وبعد نهاية كل قصة تنزل العناوين بأسماء الممثلين ، وأدوارهم ، ثم اسماء طاقم العاملين ويذكر اسم المخرج ثم تبدأ القصة الثانية . وهكذا .

وهناك أسماء بعينها ثابتة فى هذا الفيلم ، فبعض الممثلين يتكرر ظهورهم مثل إسلام فارس ، ونادية رشاد ، أما المخرج فهو نفسه فى القصص الأربع .

ومن الواضح أننا أمام تجربة محددة فى هذا الفيلم ، فرغم أننا أمام شخصيات إسلامية ، وأن القصص تتبع كل من الخلفاء الراشدين ، فان مساحة الدراما عليهم، وحول إنجازاتهم فى الحكم ، كانت أعرض منها قبل وفاة الرسول (صلى ا لله عليه وسلم) ، سواء قبل إسلامهم أو بعده ، وذلك عكس قصص الأفلام التى تتبع عادة شخصيات تاريخية إسلامية منذ ولادتها ، مرورا باشهار إسلامها ، وحتى رحيلها ، ولعل أبرزهم فى هذا الصدد هو شخصية خالد بن الوليد ، ثم بلال بن رباح .

ولا يكفى أن يتحدث الفيلم فى كل قصة عن دور إحدى هذه الشخصيات فى حياة الرسول ، وكيف أشهرت إسلامها ، مثل دور أبى بكر الصديق فى الوقوف إلى جوار الرسول ، وقيامه بالهجرة معه وموقف عمر المتشدد ازاء أعداء الأسلام ، وأيضا موقفه الشجاع أثناء الهجرة • وما فعله عثمان بن عفان فى أن يهب حمولة ألف بعير للمسلمين ، وشراء البئر من اليهودى ، ثم وهبها إلى المسلمين . أما على بن طالب فقد أهتم الفيلم بدوره فى الهجرة ، حيث نام فى سرير الرسول ، وكأنه يتقبل عنه الخطر .

لكن ، كما أشرنا ، فان الحدث الأكبر أو الدور الرئيسى الذى لعبته كل شخصية ، فقد ظهر بعد أن تولى الخلافة ، وأصبح لكل منه دوره فى تكملة الرسالة،

والحفاظ عليها من أعدائها ، وقد بدأ ذلك فى دور أبى بكر بعد أن صدم المسلمين فى وفاة الرسول ، وتولى أبو بكر الخلافة ، حتى بدأت الأمة الإسلامية تتفكك ، وإنتشرت دعوات الخروج عن الإسلام . فكان على أبى بكر أن يحارب المرتدين ، وأن يرسل قواته بقيادة خالد للقضاء على المرتدين ، برئاسة مسيلمة الكذاب ، وهذه الواقعة قد رأيناها سينمائيا فى أحداث فيلم (خالد بن الوليد) . ثم أهتم بها فيلم نيازى مصطفى .

ولأننا أمام أربع شخصيات تمنع الرقابة الدينية ظهورهم على الشاشة ، فقد كان على السيناريو أن يهتم بأسلوب الراوية . وتزداد مساحة ما يعلق به هذا الراوية فى القصص الأربع ، لتصبح الكلمة هى الأساس ، ويتم تركيب مجموعة من المشاهد، أو اللقطات عليها . فبالنسبة للقصة الأولى الخاصة بأبى بكر ، فان هذا التعليق ينحصر بين إستكمال الأحداث ، أو مفاجاة الشخصية الرئيسية ، فى نفس الوقت فان الحوار يغلب عليه الإسترشاد بالآيات القرآنية .

وعلى سبيل المثال ، فبعد أن نرى مجموعة من المعارك الإسلامية التى قادها خالد بن الوليد ضد المرتدين عن الإسلام فان صوت التعليق تؤديه نادية رشاد ، ومحسنة توفيق يأتى قائلا : ولم تشغلك المعارك عن حفظ القرآن الكريم ، فحين وجدت أن أكثر حفظه القرآن قد استشهدوا فى حروب الردة ، أسرعت تجمع من بقى من الحفظة ليدون القرآن صحيحا كما نزل من السماء ، على رسول الله .

ثم نرى مجموعة من حفظة القرآن يجلسون مع المدونيين وهو يتلون عليهم : (لو أنزلنا هذا القرآن على جبل) و (الرحمن علم القرآن .. خلق الإنسان علمه البيان) وفى هذا المشهد يقوم كل من الحفظة بتلاوة ست آيات على الأقل من سورة والرحمن وغيرها .

أما المفاجأة ، فانها تتمثل فى المخاطبة الشخصية المبجلة بكل تقديس ووقار : يا حبيب رسول الله ، لقد كان لك فى كل ميدان نضال وجهاد ، فلا عجب أن أصاب الخوف قلوبنا عندما علمنا أنك فى فراش المرض تعانى من المرض العضال .

وهناك مشهد يتكرر تقريبا فى كل هذه القصص الأربع ، وهو مشهد المؤمنين جالسين حزانى ، خارج بيت الرسول ، أو أبى بكر ، أو عمر بن الخطاب ، بعد ان

تصعد إلى بارئهم وتـتردد فـي الأفـق ، والخلفيـة نـداءات المنشـدين (الله .. الله) ووسـط البكاء تستمر المناجاه كيف يتركنا اليوم ويرحل . إنما كلما إشتقنا إلى ذكريات الحب. ألم يقل عنه سيدنا رسول الله عليه الصلاة والسلام ، ما أشرقت الشمس وما غربت على أحد أفضل من أبى بكر إلا أن يكون نبيا ؟ ، ألم يقل عنه سيدى الرسول عليه الصلاة والسلام : " من أرادا أن ينظر خليل الرحمن فلينظر أبا بكر " ، وغيرها من الأحاديث النبوية . ثم ترتفع حدة البكائية ، والرجل يلفظ روحه : " لا يا أبا بكر الحبيب، لا تقل لنا وداعا " .

ولأننا أمام قصة الخلفاء الأربعة ، فان الجزء الأول عن أبى بكر ينتهى بحديث أبى بكر وهو يعلن أنه قد اختار ابن الخطاب ، فإذا عدل فذلك هو وعده به . وإن جار على غير ما عهد به فذلك فى علم الغيب .

وفى القسم الثانى الخاص بابن الخطاب ، فانه يبدأ فى سوق عكاظ الذى بدأت به أحداث فيلم (خالد بن الوليد) وهذا السوق كما يجىء التعليق ، ملىء بكل شىء . الحرائر ، واللحوم البشرية ، والبضاعة دائما إنسان فقد الحرية ليصبح سلعة تباع ، وفى هذا العصر كان الناس يعيشون على متع الحياة الزائلة .

ومن أجل تصوير مكانة عمر فى الجاهلية فانه فى داخل السوق نرى مصارعا جبارا ، لم يغلبه أحد . ينادى أما من مبارز : " من يكون هذا الذى يريد أن يفقد حياته على يدى هاتين " . ثم يصاب هذا المصارع بالهلع حين يرى عمر بن الخطاب يدخل اليه. فيضربه بكل شدة . ويدفعه المرة تلو الأخرى . حتى يسقطه ويدميه ويعلن ذلك المصارع استسلامه .

ويعتبر هذا الحادث بمثابة مدخل إلى هوية الشخصية ، وسرعان ما تنزل العناوين الأولى ، ونعرف أن الأحداث تدور بعد ظهور البعثة المحمدية ، فهناك إثنان من الكافرين يتآمران ضد شقيقة عمر . فلقد شاهدا رجل يحفظ القرآن يدخل بيتها ، ويتلو القرآن ، هنا يقول أحدهما للآخر : لماذا لا تحمل الأمر إلى عمر ، لو حملت النبأ اليه فسوف يسفك دم أخته وزوجها . وما أن تتم الوشاية حتى نرى أشياء كثيرة تتحطم ، دلالة على غضب عمر . ثم يحدث قطع . ونحن نتوقع ما سيحدث ، ونرى البيت هادئا ، تتم فيه

تـلاوة القـرآن ، تعلـوه السـكينة ، ويتلـو رجـل سـورة طـه ليعلمهـا لفاطمـة وزوجهـا ، وعندمـا يطـرق البـاب ، تقـول الأخـت : "هـذه قبضـة أخـى عمـر " ويسـود الخـوف سـكان المـنزل. ويتم إخفـاء كـل شيء ويحطـم عمـر البـاب ، ويضـرب الـزوج سـعيد . ثـم يـأتى التعليـق "كـان يوما رهيبا يا فاطمـة ، فعمـر لم يعـد أخـا حنونـا ولا عطوفـا ، لقـد صـار أقسـى مـن الحجـر، لقـد جـاء عمـر كـى يـرد إيمـانك عـن قلبـك . فـأثبتى ، ولتكونـى أمامـه كـالطود" ، وقبـل أن يضـرب أختـه ويدميهـا ، تقـول لـه : نعـم إنـى أسـلمت بـا لله ورسـوله ، فـأصنع مـا بـدا لـك"، وتحدثـه عـن خروجهـا مـن الظـلام إلى النـور ، ممـا جعلهـا لا تحيـد عـن موقفهـا ، وهـى تـدلى بالشـهادة ، " ورق قلـب الجبـار ، حـين رأى الدمـاء تغسـل وجـه أختـه ، وأحسـت الأخـت أن القلـب الكبـير قـد رق بـالحب والإيمـان " .

وتطلـب الأخـت مـن زائرهـا أن يقـرأ لأخيهـا مـن القـرآن الكريـم ، وبينمـا تتلـى سـورة طـه ، يـنزل سـيف عمـر دلالـة علـى خضوعـه وإقتناعـه بـالدين الجديـد، وتأثـيره الشـديد بمـا سمعـه فـيردد : مـا أحسـن هـذا الكـلام ومـا أكرمـه . فتعلـق الأخـت : وا لله انـه الإسـلام قـد بـدأ يحـس كلامـك يـا عمـر ، مـاذا تنتظريـا إبـن الخطـاب وا لله أنـى لأرجـو أن يكـون ا لله قـد خصـك بدعـوة نبيـه ؟ " ويقـول الزائـر: سمعـت الرسـول يقـول اللهـم أعـز الإسـلام بـأحد العمريـن . عمـر بـن هشـام. أو عمـر بـن الخطـاب ، فـا لله ا لله يـا عمـر هيـا بنـا إلى رسـول ا لله، فلاشـك أن ا لله سـوف ينصـر الإسـلام بـك " .

وينتقـل المشـهد التـالى إلى مجلـس رسـول ا لله (صلـى ا لله عليـه وسـلم) فـى بيـت أحـد المؤمنـين ويطـرق البـاب ويدخـل عمـر كـى يعلـن إسـلامه أمـام النبـى وتعلـو الأصـوات الجماعيـة " ا لله أكـبر لقـد آمـن عمـر ، ا لله أكـبر لقـد اسـلم عمـر " .

وهنـا يجـيء صـوت المعلـق : " مـن هـذا المكـان الـذى كـان مـأوى سـريا للمسـلمين أدرت أنـت المعركـة ، انكـم علـى الحـق أن متـم أو حييتـم " . ثـم نـرى المسـلمين يخرجـون فـى جماعـات إلى الكعبـة ، بعـد أن تبـدد عنهـم الخـوف ، فعمـر يكتسـب قـوة مـن بنـى عـدى ولايمكـن المسـاس بـه ، ولـذا سـرعان مـا يـأتى صـوت يقـول يـا معشـر قريـش ، دعـو محمـدا وأصحابـه يدخلـون الكعبـة" . .

وتبـدو ملابـس المسـلمين هنـا بيضـاء ناصعـة ، مثلمـا حـدث فـى فيلـم "فجـر الإسـلام" لصـلاح أبـو سـيف كمـا يبـدو الكفـار فـى ملابسـهم القاتمـة الداكنـة ، وتبـدو القسـوة كاسـية ملامـح وجوههـم . وكمـا تنـوع التعليـق فـى الجـزء الخـاص بـأبى بكـر ، تتنـوع التعليقـات هنـا ، ليـس فقـط مـن شـخصية نـاطق التعليـق سـواء مـن رجـل أو امـرأة ، ولكنـه هنـا يبـدو أشـبه بوصـف للأحـداث : " ألـف شـاهد مـن الشـهود شـهدوا لعمـر ، للبطـل . ألـف شـاهد وقـف أمـام التـاريخ ليقـول : " كـان الإسـلام مـن عمـر نصـرا ، ومـا كنـا نسـتطيع الصـلاة بـالبيت حتى أقبـل عمـر " .

وينتقـل الفيلـم إلى موقـف عمـر أثنـاء الهجـرة ، فقـد أبـى الرجـل أن يكتـم هجرتـه ، وذهـب إلى الكعبـة ، وهـو يرتـدى ثيـاب الرحيـل ، ويعلـن أنـه مهـاجر ، ومـن أراد أن تثكلـه أمـه ، أو أن يفقـده ولـده ، أو تـترمل زوجتـه فليلحـق بـه وراء الـوادى " ومشـى البطـل ومـا تبعه أحد من طواغيـت قريـش لأنهـم صـاروا عبيـدا لـلرعب ".

ثـم ينتقـل الفيلـم إلى مـا بعـد الخلافـة . فـى يـوم الإثنـين الحـادى عشـر ، مـن شـهر جمـادى الآخـر عـام ١٣ هـ ، وهـو رحيـل أبـى بكـر . ونسـمع مـا ردده الخليفـة الراحـل، بإعلانـه إختيـار أبـى بكـر : " أترضـون بمـن أسـتخلفت عليكـم ؛ فـإنى والله مـا آليـت مـن جهـد الرأى ، وما وليـت ذا قرابـة ، وإنمـا قـد وليـت عمـر بـن الخطـاب ، فـأسمعوا لـه وأطيعـوا " .

ويجـىء التعليـق كمـا قـال عمـر : " أيهـا النـاس مـا أنـا رجـل منكـم ، ولـو أنـى كرهـت أن أرد أمـر خليفـة رسـول الله ، مـا وليـت أمركـم" . ويعلـن الفيلـم أن عمـر فتـح عهـده بالقتـال . قتـال الـروم فـى الشـام ، والفـرس فـى العـراق ، ويصـور الفيلـم المعـارك بشـكل هزيـل . فنحـن لا نكـاد نـرى إثنـى عشـر جنديـا تقريبـا ، يمـلأون الكـادر ، ووسـط هـذه المشـاهد يـأتى رسـول مـن العـرب لمقابلـة عمـر ، ويركـز الفيلـم علـى بسـاطة الخليفـة . مـن خـلال ثوبـه الـذى تمـلأه الرقـع ، كمـا يـأتى بعـد ذلـك رسـول مـن الـروم ، ليؤكـد الفيلـم علـى أن الثـوب لم يتغـير ، بـل زاد عـدد الرقعـات بـه " أى خليفـة أنـت يـا مـولاى".وكـان عمـر الـذى حقـق الإنتصـارات علـى كسـرى ، والـروم يـأبى أن يحـس بـالزهو ، فيصـر علـى أن يلبـس هـذا الثـوب ، ويجـىء التعليـق الأشـبه بالمناجـاة : " هـذا هـو ثوبـك أيهـا المنتصـر علـى كسـرى . وقيصـر ، بـه انتصـرت وسـوف تنتصـر " .

ومن الواضح أن الفيلم يختار أشهر المواقف في حياة عمر الخليفة سواء ما يتعلق بأفعاله أو بأقواله وهذا النوع من الأفلام يبدو وكانه يستعين بالأقاويل المأثورة ، ويقوم بتركيب حدث بعينه ، سواء في الواقع أو من خيال المؤلف ، وفي أغلب الآحيان ، فانه يستحسن أن يتم ذلك من التاريخ ذاته باعتباره كان سببا لنطق المقولة ، مثل المشهد الذى صوره الفيلم حول الرسول الروماني الذى جاء يبحث عن قصر الخليفة ، فإذا به يجده يرتدى ثوبا مرقعا ، ينام في العراء تحت الشجرة ، لا يخشى ، حسب الحوار ، من عدو أو حاقد أو متآمر . فيقف ذلك الرسول الروماني مندهشا ، ليردد في أعماقه : "أى خليفة ، بل أى معجزة ، أمبراطورنا يتمنى أن ينام هذا النوم. عدلت فإمنت فنمت يا عمر" .

ومن أمثلة المناجاه التى تجيء على لسان المعلق ، ونعرف من خلالها أن الزمن قد دار بحكم عمر يردد :" عشر سنوات يا بطل ، لم تعرف في طعامك الإ خبز الشعير، وفي ثيابك الأ وبر البعير ، وفي منامك الإ الحصير . عشر سنوات يابطل ، كنت بعد هذا كله القائد الأعلى للجيوش ، والمجاهد الذى يرجع الكل إلى رأيه والقاضى النزيه الذى ينتزع الحق من أعتى الطغاه ليرده إلى أضعف الضعفاء ، ثم آن لك القدر أن تموت بيد الغدر ." وللمرء أن يتصور مثل هذا التعليق سينمائيا حتى وإن صور على يدىّ مخرج شهير بأفلام الحركة مثل نيازى مصطفى لذا ، فلا غرو أن نرى الصور الملاحقة لهذا المشهد ، منزل الخليفة المتواضع من الخارج ، وبعض أشجار النخيل ، والمؤمنين وهو يؤدون الصلاة، وحسب السينما فلإن الصورة هي بمثابة البديل من الكلمة ، لكن في مثل هذه الحالة تجيء الصور بمثابة تراكيب متجاورة حتى تؤدى الكلمة تأثيرها ، فبعد نهاية هذا المشهد، نرى مجموعة من الأشخاص يؤدون صلاة الفجر ، ويدخل شخص غريب ، يندس وسط المصلين وقد زاغت عيناه . وبينما هو ينهال طعنا على أمير المؤمنين تستكمل قارئة التعليق قولها بكل حسرة ولهفة : "لا . شلت يدك يا أبا لؤلؤة . يا أيها الغادر الملعون. هذا هو دم الفاروق " .

وعمر الذى لم يمت لتوه من الطعنة ، وظل واعيا ، قد تابع عدة أمور ، فهو يتكلم ، حسب الفيلم ،عن قاتله ، ويحدد مصيره ، ولكن لا يحدد من يكون خليفته، وكأنه بذلك يترك للمسلمين أن يعرفوا ما سمى بالفتنة الكبرى : "يا أيها الناس ، يقول

لكم عمر ، لا تمسوه بأذى ، تحفظوا عليه ، فلإن مت فالقصاص العادل بلا تعذيب، وإن عشت فسأرى رأىّ فيه ، وإنى أحمد الله أن قاتلى لم يحاجنى عند الله بسجدة سجدتها له قط وما كانت العرب لتقتلنى" ، ثم يأتى التعليق مكملا بطريقة مسرحية : " ليتنى فداك يأمير المؤمنين

وأجزاء الفيلم الأربعة تبدو وكأنها تمهد لبعضها البعض فبينما ترتفع روح عمر إلى بارئها ، فان الفيلم بذلك يفتح باب التعرف على ثالث الخلفاء الراشدين ، وهو يبدأ الرحلة مع عثمان بن عفان ، بعد إسلامه ومن خلال مواقفه الشهيرة تجاه المسلمين. وهنا يتصدى من خلال هذه المواقف لجشع يوسف أحد يهود الجزيرة العربية ، ودائما تصور الأفلام الدينية هذا اليهودى كرجل إقتصاد ماهر ، يتمكن من خلال حيله وأستغلاله من مقدرات الناس ، ويوسف هذا يمتلك بئر ماء ، وهو يتحكم فى سعر المياه حسبما يريد. ويردد الفيلم عبارات تؤلم القلب ، كأن تحدثه إمرأة : " أيها اليهودى الجشع ، يوشك الظمأ أن يقتل أولادى " وذلك كى نعرف هوية صاحب البئر ، ويعلمنا الفيلم من خلال لغة التعليق أن قلب الرسول الكريم (ص) قد حزن لان يهوديا جشعا يتحكم فى ماء المسلمين ، فلا يسقيهم إلا بالثمن الباهظ : " من يشترِ بئر الروم فيجعله للمسلمين له بمائها شرب من الجنة " .

وعلى الفور فانه يظهر شخص ، لا نعرف اسمه طيلة الفيلم ، يؤدى دور البديل عن عثمان ، فيردد عباراته ، ويبدو نائبا عنه طيلة الأحداث ، وظهوره بلا شك هو نوع من التحايل على الرقابة مثلما حدث لشخصية الفضل فى فيلم بلال بن رباح، "فهو الذى يقيم الصفقات ، وهو الذى يردد عبارات عثمان فى كل حياته ، كما انه يتصدى لليهودى ويطالبه باقتسام البئر بعد أن رفض بيعه ، ويلجأ إلى الحيلة ، باعتبار أنه يشترى نصف البئر ، ويستخدمه بالتناوب يوميا مع اليهودى ويعرف الرجل نفسه أنه " واحد من أتباع مولاى عثمان بن عفان . التاجر الذى لا يشق له غبار : " ثم يعلن إلى المسلمين بعد إتمام الصفقة لأن يأخذوا ما يكفيهم اليوم وغدا " .

وتجىء الحيلة هنا فى أن المسلمين الذين يأخذون ما يكفيهم من الماء ، لا يأتون لشرائه فى اليوم المخصص لليهودى ، فتبور تجارته فيتنازل عن نصف البئر بثمن بخس لعثمان من خلال هذا الرجل الذى يتبعه . أما الواقعة الثانية الشهيرة فى حياة عثمان بن

عفـان كتـاجر مسـلم ، فهـى شـرائه لقافلـة تجاريـة . وقـد إتبـع الفيلـم شـكلا سـينمائيا يتـأكد كمدخـل لهـذه الشـخصية ، فبعـد أن سـرد علينـا حكايـة عثمـان مـع البـئر ، تـنزل العنـاوين ونـدخـل إلى الشـخصية . فقـد أجتمـع التجـار وأتفقـوا علـى تحديـد سـعر القافلـة القادمـة ، ويـأتى نفـس الشـخص لمقابلـة التجـار ويعلـن " فوضنـى مـولاى عثمـان فـى أن أعقـد صفقـة معكـم " .

تتـم الصفقـة علـى أسـاس أن التجـار يزايـدون فـى أن يعرضـوا الدرهـم بـأثنين ، ثـم يصـل الرقـم إلى خمسـة ، لكـن عثمـان مـن خـلال تابعـه يعلـن أن : "يقـول لكـم مـولاى" إن الله قـد جعـل الحسـنة بعشـرة أمثالهـا . واليـوم هـو يـوم الحسـنة ، وليـس يـوم التجـارة ، فهـو يقدم حمولة الألـف بعـير للنـاس بـلا ثمـن " .

ومثـل هـذه الحادثـة كافيـة أن نتعـرف أى رجـل هـو عثمـان ، حسـبما يجـىء علـى لسـان أحـد الأشـخاص متسـائلا ، لكـن الفيلـم يـود إضافـة المزيـد مـن خـلال اسـتخدام نفـس التعليـق : " كـان يعطـى بسـخاء المطـر . وصـار إلى القلـوب قريبـا ، ولم يكـن مـن عجـب أن يمس قلـوب النـاس إليـه " .

ويحـدث قطـع حـاد ، أو مـرور زمـن طويـل بعثمـان ، كـى يتـم الإنتقـال إلى دوره التـاريخى ، وفـى هـذا الجـزء عـن حيـاة عثمـان ، يعيـد نيـازى مصطفـى عـرض مشـهد قتـل عمـر بـن الخطـاب . كأننـا نسـتكمل الحلقـة . مـن أجـل التعـرف علـى كيفيـة تـولى عثمـان الخلافـة. فاذا كـان التعليـق الـذى جـاء فـى نهايـة الجـزء الخـاص بعمـر ، حـول مـن يخلفـه لم يحـدد الخليفـة بالضبـط ، فان الفيلـم هنـا يحـدد عـن طريـق الرجـل العظيـم "إنـى اسـتخلفت مـن هـو خـير منـى" ثـم يحـدد : " فلتكـن الخلافـة مـن بعـدى شـورى فـى سـتة أشـخاص يختـارون أحدهـم" وعندمـا يقال له : " لكنهـم قـد يختلفـون يـا مـولاى عمـر ، فانـه يـردد : اختـاروا مـن السـتة .

ويصـور الفيلـم حـيرة المسـلمين فـى اختيـار الخليفـة الثـالث ، ففـى بيـت صغـير يجتمـع السـادة السـتة مـع آخـرون مـن أجـل الإختيـار ، وتكـاد تقـوم الفتنـة الكـبرى. وتطـول المفاوضـات لدرجـة أن زعمـاء القبـائل يعلنـون أنهـم لـن يعـودا إلى بيوتهـم قبـل معرفـة الخليفـة، وتطـول المفاوضـات عـدة أيـام ولحـن نعـرف مـا يحـدث مـن خـلال التعليـق . ثـم تـأتى المبايعـة لعثمان مـن خـلال أنـه زوج بنـت رسـول الله أو صهـر الرسـول . وتبـدو المبايعـة هنـا جماعيـة .

وعندما تولى ذو النورين كان قد بلغ السبعين من العمر :" ظن أعداؤك أنهم قادرون على راية الإنتصار ، وزحف أعداؤك في أرض الروم. . وأذربيجان وزحفت أنت . لم تعد في زحفك ذلك الشيخ الضعيف ، بل كنت في زحفك كالمهيب " .

ويصور الفيلم جانبا آخر من التطور العسكرى للجيوش المسلمة، فعثمان يؤسس أول أسطول بحرى في التاريخ الاسلامى ، والذى ينتصر في معركة ذات الصوارى ، وأمام الإنتاج الهزيل ، فان الفيلم يصور وقائع هذه المعركة فوق رسم، ومن أجل تقوية ذلك المشهد الهزيل ترتفع حدة المؤثرات الصوتية . وتعليق مهيب ، يفيد أن قوات عثمان أنتصرت في البر والبحر، وأيضا في ميدان القرآن الكريم ، من أجل التوصل إلى مصحف عثمان .

وفي هذا الفيلم اشارة إلى بدايات الخلافات الفقهية بين المسلمين لدرجة حسم الأمور بالعنف والسيف فكل مجموعة من المسلمين تقرأ حسبما تشاء . فهذه قراءة ابن الأسود ، وتلك قراءة ابن مسعود ، وهناك مسلم يردد لاخيه المسلم " أبوك لا يفهم في الدين " وتعلن الأطراف المتجابهة "سنقاتل من أجل القراءة " وكل طرف يرى أن الآخر إنما يحرف ولا يتلو كما ينبغى، وبدأ تناطح المسلمين في شأن أمورهم الدينية .

وسرعان ما يأتى التعليق صارخا : " حذارى أن تنصرفوا عن قتال أعدائكم إلى قتال أنفسكم " ثم يتحول الصراخ إلى مناجاه لشخص عثمان :" لن أنساك يوم إختلف الناس على كتاب الله . فجمعت حفظة القرآن ، وتحت إشراف سعد أبن العاص ، أيها الناس . إن نسخة القرآن هذه المحفوظة عند أم المؤمنين حفصة ستكون النسخة الوحيدة .

ويتم توجيه المسلمين إلى مصحف واحد من أجل منع الفتن . وتدفن كافة النسخ الأخرى الملغاة بين قبر الرسول (ص) وبين منبره ، وكأن عثمان بذلك يدفن فتنة دينية . ويجيء التعليق : مصحف موحد ، أبشرو بمصحف عثمان . موحد" ثم يجيء التعليق : وتمت قراءة القرآن على قرأءة واحدة،

وأرسلت إلى مصر والكوفة والمدينة ، والشام " ثم تختتم قصة عثمان من خلال المناجاه التي يرددها صوت المعلقة " اللهم إجعل عثمان فى جنات خلدك " وذلك دون إشارة إلى مقتل عثمان وبداية الصراعات السياسية فى عهد على بن أبى طالب .

وكما ترى فأننا قد ركزنا عى ثلاثة قصص عن الخلفاء الراشدين وهى حكايات عرفناها من خلال الكلمة أكثر منها كصورة ، وبدونا أمام موضوعات تاريخية قصيرة تعتمد على الحدوتة اللفظية ، لعلنا أمام مسلسل إذاعى أو سهرة درامية ، وليست حتى تليفزيونية ، ولعل هذا قد حدا بالبعض أن يتعامل مع فيلم "انتصار الإسلام" كأنه عمل تليفزيونى ، وفى رأيى أنه إذاعة مضاف اليها بعض الصورَ التمثيلية النادرة جدا .

قوائم الأفلام الدينية

ظهور الإسلام

سيناريو وإخراج :ابراهيم عز الدين

حوار : د. طه حسين ، عن كتاب الوعد الحق .

تصوير : والتر هاجوب

مونتاج : حسنوف

مناظر : أنطونيو بوليزويس

إنتاج : ابراهيم عز الدين

تاريخ العرض : ١٩٥١

تمثيل : كوكا ـ عماد حمدى ـ عباس فارس ـ سراج منير ـ احمد مظهر ـ كمال يس .

انتصار الإسلام

إخراج : أحمد الطوخى

قصة وسيناريو : أحمد الطوخى

حوار : إمام الصفطاوى

تصوير : أوهان

مونتاج : أحمد اسماعيل

ديكور : شارفنبرج

الصوت : سامى سيد

مكياج : سيد محمد

المناظر : استوديو الأهرام

الأغنيات : يا مفارقين الأحبـاب تأليف : إمام الصفطاوى ـ تلحين : حسين جنيد

الرسول ـ تأليف : عبد العزيز سلام ـ تلحين : حسين جنيد

تاريخ العرض : ١٩٥١

إنتاج : محمد حلمى شلتوت

تمثيل : ماجدة ـ محسن سرحان ـ فريد شوقى ـ هند رستم ـ حسن البارودى ـ عباس فارس ـ لولا عبده ـ أنور زكى ـ أحمد اباظة ـ عبد الحميد بدوى ـ شفيق جلال

بلال مؤذن الرسول

سيناريو وإخراج : أحمد الطوخى

قصة وحوار : فؤاد الطوخى

تصوير : عبد العزيز فهمى (أبيض وأسود)

مونتاج : البير نجيب

مهندس الصوت : كريكور

مكياج : عيسى أحمد

ديكور : حبيب خورى

ملابس : عبد العزيز ننصار

إدارة الإنتاج : إلياس خورى

المناظر : ستوديو نحاس خورىوهبه

تحميض : معامل ناصيبيان وشركاه

تاريخ العرض : ١٩٥٣

تمثيل : يحيى شاهين ، ماجدة ، محمود المليجى ، حسين رياض ، رياض القصبجى، عزيزة أمير ، سناء جميل ، شفيق نور الدين

السيد أحمد البدوى

إخراج : بهاء الدين شرف

قصة وسيناريو وحوار : بهاء الدين رف

حوار وأغانى : بيرم التونسى

مدير التصوير : محمود نصر (أبيض وأسود)

مهندس المناظر : حبيب خورى ، شارفنبرج

مونتاج : عبد المنعم توفيق

مدير الصوت : نيفيو أورفانيللى
مهندس الصوت : عبد الشافى محمد
مصم الأزياء : صالح الشيتى
مساعد المخرج : يوسف سلامه ، محمد جلال
ماكياج : محمود متولى
موسيقى : بهيجة حافظ
مدرب الرقص : إيزاك ديكسون
المناظر والتحميض : استوديوهات جلال
الأغنيات : القافلة ـ تأليف بيرم التونسى ، تلحين يوسف صالح ، غناء شافية أحمد
الذكر : إنشاد الشيخ فريد السنديونى
وقت إيش تحن : تأليف بيرم التونسى ، تلحين يوسف صالح ، غناء : شافية أحمد
يا بنت برى : تأليف بيرم التونسى ، تلحين : يوسف صالح ، غناء : دنيا زاد
يابدوى : تأليف : بيرم التونسى ، تلحين يوسف صالح ، غناء : دنيا زاد
إنتاج : شارل نحاس
تاريخ العرض : ١٩٥٥
تمثيل : عباس فارس ، تحية كاريوكا ، سميحة توفيق ، عبد السلام النابلسى ، فاخر فاخر ، عباس فارس ، أحمد علام ، وداد حمدى ، جمالات زايد ، عبد العزيز أحمد

بيت الله الحرام

إخراج وسيناريو : أحمد الطوخى
قصة وحوار : فؤاد الطوخى
مدير التصوير : كليليو
مونتاج : البير نجيب
مكياج : رمضا إمام
ملابس : أحمد الكسار
المصور : فارس وهبة

إكسسوار : نجيب خورى

مهندس المناظر : عبد المنعم شكرى

موسيقى : فؤاد الظاهرى

ألحان : عبد العظيم عبد الحق

الأغنيات : وداع البيت ، كلمات : عبد الحميد ربيع ، لحن : عبد العظيم عبد الحق

غناء : الكورس

الراعية : كلمات إمام الصفطاوى لحن : عبد العظيم عبد الحق غناء : عائشة حسن

المناظر : ستوديو الأهرام

تاريخ العرض : ١٩٥٧

تمثيل : برلنتى عبد الحميد ، عباس فارس ، حسين رياض ، فؤاد الطوخى ، فرج النحاس ، نعيمة وصفى ، عبد العزيز سعيد ، فوزية عبد الوهاب ، نورا عبد المحسن .

خالد بن الوليد

إخراج : حسين صدقى

سيناريو : حسين حلمى المهندس ، عبد العزيز سلام

حوار : أحمد الشرباصى ، عبد العزيز سلام

بحث تاريخى : أحمد الشرباصى ، محمد عثمان

تصوير : وديد سرى

مونتاج : البير نجيب

مناظر : عبد الفتاح البيلى ، حبيب خورى ، شارفنبرج

موسيقى : عبد الحليم نويرة

إنتاج : حسين صدقى

تاريخ العرض : ١٩٥٨

تمثيل : حسين صدقى ، مريم فخر الدين ، مديحة يسرى ، توفيق الدقن ، محمد السبع ، زكى طليمات ، عباس فارس .

الله أكبر

إخراج : إبراهيم السيد

سيناريو : نجيب محفوظ

قصة وحوار : فؤاد الطوخى

مدير التصوير : حسن داهش

مهندس المناظر : عبد المنعم شكرى

مونتاج : فكرى رستم

أشرف على المونتاج : كمال أبو العلا

منسق المناظر : نجيب خورى

ماكيير : سيد فرج

مصمم الملابس : أحمد الكسار

مهندس الصوت : عزيز فاضل

كلمات الأغانى : عبد العزيز سلام

الأغنيات : هيا رجال البيد : تلحين : حسين جنيد

الله أكبر : تلحين : حسين جنيد

المناظر والطبع والتحميض : ستوديوالأهرام

إنتاج : نجيب خورى

تاريخ العرض : ١٩٥٩

تمثيل : زهرةالعلا ، محمد الدفراوى ، عبد الوارث عسر ، عبد العزيز خليل ، سيد الريس ، كوثررمزى ، عواطف رمضان ، نعمات سامى ، عبد العزيز سعيد ، شفيق جلال ، نعمت مختار ، حسين عيسى ، محسن حسنين

مولد الرسول

إخراج : أحمد الطوخى

قصة وسيناريو وحوار : أحمد الطوخى

مدير التصوير : برو سالفى

المصور : أنطون صباغة

استوديو : الاستوديو العصرى بيروت

تايخ العرض : ١٧ / ٤ / ١٩٦١ بيروت

تمثيل : يوسف وهبى ، سميرة توفيق ، شكيب خورى ، وفاء طربية ، سامى لطفى، أنور زكى ، سوسن فرج

شهيدة الحب الإلهى

إخراج : عباس كامل

تأليف : عباس كامل ، إبراهيم الإبيارى

تصوير : كمال كريم

مونتاج : علوى فايد

مناظر : حبيب خورى

إنتاج : المتحدة للسينما بالتعاون مع أفلام الخليج العربى

تاريخ العرض : ١٩٦٢

تمثيل : عايدة هلال ، توفيق الدقن ، كريمان ، رشدى أباظه ، محمد الطوخى، حسين رياض ، صلاح جاهين ، هدى شمس الدين ، نجوى فؤاد

رابعة العدوية

إخراج : نيازى مصطفى

تأليف : سنية قراعة ، عن رواية " عروس الزهد " .

تصوير : إبراهيم عادل (ألوان)

موسيقى : فؤاد الظاهرى

الأغنيات : حانة الأقدار : تأليف : طاهر أبو فاشا تلحين محمد الموجى غناء : أم كلثوم

عرفت الهوى : تأليف طاهر أبو فاشا ، تلحين : رياض السنباطى ، غناء : أم كلثوم

يا صحبة الروح : تأليف : طاهر أبو فاشا ، تلحين : رياض السنباطى ، غناء: أم كلثوم

اوقدوا الشموع : تأليف : طاهر أبو فاشا ، تلحين : محمد الموجي ، غناء : أم كلثوم

على عيني بكت عيني : تأليف : طاهر أبو فاشا ، تلحين : رياض السنباطي ، غناء : أم كلثوم

إنتاج : أفلام حلمي رفلة

تاريخ العرض : ١٩٦٣

تمثيل : نبيلة عبيد ، فريد شوقي ، عماد حمدي ، حسين رياض ، سلوى محمود ، شريفة ماهر ، عبد الغني قمر ، سامية رشدي ، إبراهيم عمارة ، حسن حامد ، نظيم شعراوي ، عبد الله غيث .

هجرة الرسول

إخراج : إبراهيم عمارة

قصة : عبد المنعم شميس

سيناريو وحوار : عبد المنعم شميس ، حسين حلمي المهندس

تصوير : إبراهيم عادل (ألوان)

مونتاج : البير نجيب

موسيقى : علي اسماعيل

إنتاج : أفلام الشرق الجديد (سعد عرفة)

تاريخ العرض : ١٩٦٤

تمثيل : ماجدة ، إيهاب نافع ، سميحة توفيق ، عدلي كاسب ، محمد اباظة ، فؤاد درويش ، هدى عيسى ، لطفي عبد الحميد ، حسن البارودي محمد حمدي ، محمد شوقي ، عمر عفيفي ، منير التوني ، محمد شريف ، عبد الغفار أبو العطا، علي رشدي ، شوقي بركة

فجر الإسلام

إخراج : صلاح ابوسيف

قصة وحوار : عبد الحميد جودة السحار

سيناريو : عبد الحميد جودة السحار ، صلاح أبو سيف

تصوير : عبد العزيز فهمى

مونتاج : حسين عفيفى

ديكور : عبد المنعم شكرى

موسيقى : فؤاد الظاهرى

إنتاج : مؤسسة السينما

تاريخ العرض : ١٩٧١

تمثيل : محمود مرسى ، سميحة أيوب ، يحيى شاهين ، نجوى ابراهيم ، عبد الرحمن على ، حمدى أحمد ، محمود فرج ، سعيد خليل ، أحمد توفيق ، عايدة عبد العزيز ، ابراهيم عبد الرازق

الشيماء

إخراج : حسام الدين مصطفى

قصة : على أحمد باكثر

سيناريو : عبد السلام موسى ، صبرى موسى

المادة التاريخية والحوار : عادل عبد الرحمن

تصوير : أحمد خورشيد

مونتاج : سعيد الشيخ

ماكياج : محمود سماحة

موسيقى : شعبان ابو السعد

تأليف الأغانى : عبد الفتاح مصطفى

تلحين : بليغ حمدى ، محمد الموجى ، عبد العظيم محمد

غناء : سعاد محمد

الأغنيات : اشرقى شمس الهدى ـ كما شاق الدنيا مولده ـ النجاة ـ طلع البدر علينا ـ صدق وعده ـ وا جريحاه ـ وما يرى جراحى ـ كم ناشد المختار ربه

إنتاج : عبد السلام موسى

تاريخ العرض : ١٩٧٢

تمثيل : سميرة أحمد ، أحمد مظهر ، أمينة رزق ، عبد الرحيم الزرقانى ، غسان مطر، محسن سرحان ، توفيق الدقن ، صلاح نظمى ، حسن البارودى ، سعيد خليل ، كنعان وصفى ، أحمد اباظة ، عبد الله غيث ، محمد صبيح .

أ. د. مدكور ثابت

- المخرج والكاتب السينمائى الدكتور مدكور ثابت .
- أستاذ الإخراج بالمعهد العالى للسينما بالقاهرة ، ويشغل حاليا منصب رئيس المركز القومى للسينما بمصر .
- من مواليد ٣٠ / ٩ / ١٩٤٥ .
- تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالى للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف. فعين معيدا بالمعهد فى يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسا فى مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .
- يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائى ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمى الإخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الإبداعية فى الإخراج السينمائى ، وحلقة أبحاث قسم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه فى جميع تخصصات المعهد.
- تولى العديد من المسئوليات والمهام بأكاديمية الفنون منذ عام ١٩٨٦ ومن أهمها: مقررا للجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون ، ومديرا لتحرير مجلة "الفن المعاصر" التى كانت تصدرها الأكاديمية فصليا ، ورئيسا لتحرير "دراسات سينمائية" التى أصدرها المعهد ، وعضوا بهيئة تحرير إصدارات السينما بالأكاديمية .
- كان عضوا بارزا فى حركة السينمائيين الشبان بمصر فى الستينيات .
- كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" فى يونيو ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير فى العديد من المهرجانات العالمية .
- فى أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية ، فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة فى إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠ دقيقة) والذى عرض الجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائى للمخرجين

الثلاثة الجدد حينئذ : اشرف فهمى ، محمد عبد العزيز ، مدكور ثابت ، فتم اختياره للاشتراك فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى ١٩٧٢ .

- عمل مراسلا حربيا على طول جبهة القتال فى فترة حرب الاستنزاف ، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ .
- فى ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدى "الولد الغبى" بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل ، وأعتبره درسا قاسيا فى التنازلات الفنية ، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥) ، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين فى قطر (١٩٨٥)، ومذكرات بدر ٣ (٨٩ / ١٩٩٢) وسلسلة أفلام تطوير الرى فى مصر (تعليمية) .
- فى ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كارتون للأطفال هى : (الحوت ، الأرقام ، الفم) وفى ٩٠ / ١٩٩١ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتى السيناريو والإخراج السينمائى بالمعهد العالى لفنون الطفل ، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد ، كما اختير عضوا بلجنة التحكيم الدولية فى مهرجان القاهرة الدولى لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) .
- شارك لسنوات عديدة فى لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... الخ ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية فى السينما . وقد ساهم فى التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات .
- رأس وفد مصر فى العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية، كان أخرها اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية فى مهرجان فريبورج السينمائى الدولى بسويسرا فى مارس ١٩٩٦ م .
- دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته فى التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائى للفصل فى المنازعات السينمائية التى تنظر أمام المحاكم المصرية .

- عمل كخبير استشارى فى لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائى والتليفزيون .
- كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة فى علم الجمال السينمائى، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبى .
- صدر من تأليفه كتابان : "النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى" (عام ١٩٩٣ م) و "الكسر النسبى فى الإيهام السينمائى" (عام ١٩٩٤ م) من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- آخر تقدير له فى مجال الإبداع السينمائى كان حصوله على الجائزة الدولية الأولى فى إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطا جنه الدولى لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣) وذلك عن فيلمه الكبير : "السماكين فى قطر" (٦٠ دقيقة) . وهى المرة الثانية لمصر فى الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨ للفيلم الكبير "ينابيع الشمس" من إخراج جون فينى) .
- يوالى الآن تكثيف أنشطة المركز القومى للسينما فى الإنتاج والثقافة السينمائية وآخرها تأسيس ونشر "ملفات السينما" التى أصدر منها أول خمسة كتب تضمنت مقدمات بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ، وتنظيم "أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة" لأول مرة فى تاريخ السينما المصرية .



محمود قاسم

المؤلف فى سطور

- من مواليد الإسكندرية فى ٩ يوليو ١٩٤٩ .
- حصل على بكالريوس زراعة عام ١٩٧٢ من جامعة الإسكندرية .
- كاتب متعدد الأنشطة ، فهو روائى ، ومترجم ، وكاتب مسرحى ، وإذاعى ، وناقد ، وباحث أدبى وسينمائى ، وله العديد من المؤلفات فى مجال ثقافة الطفل .
- حاز على جائزة النقد الأدبى مرتين . من المجلس الأعلى للثقافة ، عامى ١٩٨٣ ، ١٩٨٥ .
- حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى أدب الأطفال عام ١٩٨٨ .

- **من رواياته** : " لماذا " ١٩٨١ ، " أوديسانا " ١٩٨٢ ، " الثروة " ١٩٨٣ ، " البديل " ١٩٨٧ ، " وقائع سنوات الصبا " ١٩٩٤ ، " زمن عبد الحليم حافظ " ١٩٩٦ .

- **من دراساته الأدبية** : " الرواية اليهودية فى الولايات المتحدة وفرنسا" ١٩٨٦، و " الخيال العلمى أدب القرن العشرين " ١٩٩٣ ، و " الأدب العربى المكتوب بالفرنسية " ١٩٩٧ .

- **من دراساته السينمائية** : " الإقتباس فى السينما المصرية " (طبعة رابعة ١٩٩٧) . " جواسيس الأدب . جواسيس السينما " ١٩٩٦ ، " الحب فى السينما المصرية " ١٩٩٦ . "الأدب فى السينما المصرية" ١٩٩٧ . " لغة العنف فى السينما " ١٩٩٧ .

- **من الموسوعات التى اشترك فى تأليفها** : " موسوعة الأفلام العربية " ١٩٩٤ . " موسوعة جائزة نوبل" ١٩٩٦ ، " موسوعة الممثل فى السينما المصرية" ١٩٩٧ .

- **من مؤلفاته فى كتب الأطفال** : " أجمل حكايات البحر - العملاق - حكايات سينمائية مثيرة - بستان الحكايات - مغامرات رأفت الهجان - شارلى المتشرد - آلة الزمن العجيبة - حكايات غيرت الدنيا (دار الهلال) .

* اعرف عصرك (٥ كتب - دار الهلال)
* الغاز الشروق (٢٠ كتاب - دار الشروق)
* خيال × خيال (٦ كتب - دار الشروق)
* حكايات سينمائية مثيرة (١٠ كتب - مركز الكتاب)
* أجمل حكايات الدنيا (٥٠ كتاب - نهضة مصر)
* طه حسين - حسين القبانى (دار المعارف)
* مغامرات آلة الزمن (هيئة الكتاب)

- * His child books include: greatest Tales of the sea , The giant . greatest Tales of the cinema, Orchard of Tales , Adventures of Raafat El Haggan. vagabond charly & The Wonderful Time machine.

* He also wrote:
* Tales that changed the world (Dar El Hilal)
* Know your epoch (5 books . Dar El Hilal)
* Al Shorouk Riddies (20 books Dar El Shorouk)
* Imagination × imagination (6 books Dar El Shorouk)
* Exciting Tales of the cinema (10 books . Book center)
* The World greatest Tales (50 books (Nahdat misr)
* Taha Houssain EL Kabany (Dar El maaref)
* Adventures of the time machine (General book Organization)

The Author

* Mahmoud Kassim.
* He was born in Alexandria on the 9th of July 1949.
* He got B. S. degree in agriculture in 1972 from Alexandria university.
* He is writer who has many fields of activities. He is a play writer, a novelist and he is also a translator a esirtic and a researcher. He has many writings in the field of child culture.
* He won the prize of literary criticism twice. from the suprime council of culture (1983 and 1985).
* He got the encouraging state in child literature in 1988.
* Among his books: "why ?" 1981, "Odyssana" 1982, "The wealth" 1983, "The banel" 1987, "The years of youth" 1994 and the age of abd al halim hafez 1996.
* His literary studies include "The Jewish novel in USA and France 1986, Science fiction and the 20th century 1993, the Arabic literature written in French 1997.

- * He studies in the field of the cinema include

* In Egyptian Cinema (4th edition 1997).
* Spies of literature & Spies of the Cinema 1996.
* Love in Egyptian Cinema.
* The language of voilence in the cinema, 1997.

- * **Among encyclopedias he took part in writing :-**

* The Encyclopedia of Arab films 1994.
* The Noble prize Encyclopedia 1996.
* Encyclopedia of the actors in Egyptian Cinema 1997.

* He was appointed as the Chairman of In- ternational Jury at Fribourg International Film Festival, Switzer- land, 1996.
* Published many specialised researches and studies in the fields of film esthetic and contemporary film. His latest publications are:
  - "Theory and Creativity in Screen-Writing and Directing of the Film" 193,
  - "Partial Film Anti-illusion" 1994. He has in the press "Film-maker's Crisis".
* He is now the President of the Egyptian Film Center.

Prof. DR. Madkour Thabet

* Born in 1945. Film Director, writer, theorist and professor of Film Direction at Higher Institute of Cinema in Cairo. Nanaging Editor of "Modern Art" and Chief Rditor of "Cinematographic Studies".

* He wrote and directed many documentary films such as:

  - "Machiner Revolution". 1967 which won the first prize in Alexandria Film Festival.
  - "On the Earth of Sinia" 1975.
  - "Memoires Badr 2" 1992.

* He was one of the leading members of the Young Film-Makers Movement in Egypt In the 60s.

* He started a trend towards experimental film-making, and his first experimental feature film was the third part of "Banned Photo" which was chosed to participate in Karlovy-Vary International Film Festival in 1972.

* Represented Egypt and headed its delegations in many world film festivals and conferences.

Mohammedan mission and the call to embrace Islam right from the beginning, when it was done in secret, till it became a religion, widespread among millions of people. the strange thing is that the most important character in the film, is Begad Al-Shaymaa's husband, not Al-Shaymaa herself. the film presents the man's march from being infidel, fiercely opposing and confronting Islam till he declares from the bottom of his heart his belief in God and his prophet Mohammed. The film solved the problem of the cinema with the arabic language. the film is all talking in arabic . It contained religious chanting by Soad Mohammed which is shown as if chanted by Al-Shaymaa herself.

Chapter 30

Ozamaa Al-Islam
Great Men of Islam

The film Ozamaa Al-Islam produced by Neazi Mostafa was originally a T.V. work of art produced by Magda, about the four sober caliphates : Abu Bakre, Omar Ebn Al-Khattab, Othman Ebn Affan, and Ali EbnAbi Talib . The film was presented in the cinema in 1972. the space of drama in their stories covers their life before they were enlightened, more than their life after prophet's death, contrary to the films which usually trace the life of historical islamic characters from brith to death, with a pecial stress on their embracing Islam. The film emphasised the role played by each caliphate during Mohammed's life and after his death. It shows how Abu Bakre faced the apostates. It also presnts several heroic acts of Omar Ebn Al-Khatab, and that Osman provided the moslems with one thousand camels, loaded with provision, and bought the well from the jews to provide the moslems with water. As for Ali, the film threw light on his role in Hijra, as he slept in the prophet's bed, bearing the danger and risk for protecting him.

The film shows with special emphasis that the prophet's enemies were never converted to Islam, as we are introduced to one special event of the Mohammed Mission, and not the whole history of it is the case in the other films.

Chapter 28

Fajr El-Islam
The Dawn of Islam

The film "Fajr El-Islam" depends on imaginary characters sound of whom the events move. This film, directed by Salah Abu Seif depends on the same usual combination, found in religious films, mentioned, a love story. Under the shadow of faith and religion, and brutal infidels who live a life of imprudence and practice forbidden acts, as usualy. The film depends on the dialogue between a moslem and an infidel. The first trying to convert the other, like the dialogue between Abu Al-Fadle and Hashim. There is also another dialogue between Hashim after being enlightened and his father, who presents an essential base of confrontation and opposition to the new faith. The father finds that all his family embraced Islam, and declared their conversion.

Al-Hareth goes out in the desert where he has a soliloquy, talking to himself and with God, after his heart felt his Divine existance, while he was turning around himself. This film is considered as religious epic film, which gives an explanation and justification to the spread of Islam all over the woreld.

Chapter 29

Al-Shaymaa

Hussam El-Din Mostapha's film "Al-Shaymaa" 1971 is the last religious film, in which the events take place on the time of Mohammed's Mission. Although this film is about Al-Shaymaa, the prophet's foster-sister, it is in the same time a film which deals with

both imprudence and brazen facedness on the one hand, and piety and goodness on the other. During the first part of the film we see Rabaa, as ambitious dancer, spending her nights among men. When she was enlightened, she departed from her old life and abored the divine God and bore all the troubles and suffering for the sake of this Divine love.

The two films dealt with the same character, from different points of view, concerning the name of the city where Rabaa was born. Abass Kamel depended on the singing of Soad Mohammed for his commercial success, while Neazi mostafe depended on the songs of Om-Kelthom and the new star " Nabila" and the latter was more successsful. Both films underlined the end of Rabba and threw light on her purity and goodness, which made people flock to her to get blessing.

Chapter 27

Hijrat Al-Rasoul
The Prophet's emigration

Ibrahim Emara's film Hijrat Al-Rasoul 1964 depends on two main characters : Habiba and Faris who were both slaves, to throw light on the suffering of the early moslems. The events of the film happen in the early days of the call to Islam, when the moslem slaved suffered outful severe torture by the infidel masters. The film puts the spot on Abu Gahl who fights Mohammed, and tries to hurt him and urges the others to follow him and kill him. The film stresses on the Hijra to Yathrib. Habiba and Faris were among the early emigrants who are introduced to Sheik Nagd and his verdict to kill Mohammed by a group of young men. In this film we see many different characters of different points of view. The role of the commentor is less important and clear than the previous films.

also throws light on the love affair between Khalid and Laila when Khalid takes part in the Islamic battles, and the film makes, special stress on some particular stages of khalid's life, such as his famous battes, one of which is Yarmouk .

The film shows that he marries Fatma and that he was banished by the Kalifa Omar Ebn El-Khatab. The film tries to defend Khalid against the gossip of Islamopposers and enemies, such as the talk about his mariage of malik Ebn Noira's widow.

Chapter 25

Allaho Akbar
God is Greater

The film Allaho Akbar, produced by Ibrahim El-Sayed in 1959, is one of the few films in which events take place outside Makka, the center of the islamic call and propagation for embracing Islam. The film relates a love story between Hind, a girl of a good family, who embrances Islam and Prince Nooman, son of the ruler who fights and resists Islam. The Prince tries to capture the moslems.He faces the girl he loves. After a while, he is converted to Islam, followed by his father, inspite of several complications

Chapter 26

Rabaa Al-Adawia

In two consecutive years two films were produced about the life of Rabaa Al-Adawia: the Martyr of Divine love, by Abbas Kamel, 1962, and Rabaa Al Adawia by Neazi Mostafa 1963.

The production of these two films came after the successful broadcasted serial about the life of that woman who lived a life full of

Chapter 23

Bait Allah Al-Harram God's Holy Shine

The film produced by Ahmed Al-Tokhy in 1954 is considered a historical film more than a religious one. The writer quoted what Sourat Al-Feel "The elephant" related and used his imagination to introduce the story of Abraha Al-Ashram, king of Abyssinia who wanted to destroy Al-Kaaba with his armies, but God sent a huge numbers of birds to throw the armies and their leader with inflamed stones. The commentor plays a basic role in this film, as the summes up the events and explains them to the spectators. He lets us know that those events took place in the middle of the sixth century. The film contains a lot of scenes of dancing and profligacy to show how the arab peninsula was before Islam.

Chapter 24

Khalid Ebn El-Waleed

The film Khaled Ebn El-Waleed in which Hussein sedki was hero and producer in 1958, is one of the few religious films in which the events start with the beginning of mohammed's mission, as the other films started usually with preceeding Mohammed's mission with different periods of time.

This film deals with a historical religious character, whose strength was clear and remarkable in both times of paganism and Islam. The film shows the events which lead to Khalid's conversion to Islam, as human cases and situations. This is paralleled with the main incidents of Mohammed's mission like the "Hijra" emigration from "Makka to Madina" and the victory of invasion of Makka. The film

Chapter 21

Belal
Mueddin Al-Rasoul

The film of Belal Ibn Rabah, which was produced in 1953 deal with the life of one of Mohammed's followers, since his brith till his death. Belal, the black slave, who was faithful to his master, known of his rejection, till he was enlighted. He opposed his master and disobeyed his orders. Abou Bakre sought buying him and set him free. He become the first Mueddin in Islam. He was close to the prophet and was so shocked by his death, that he was over whelmed by grief and never chanted the call for prayer after his death. The film also relates the story of his marriage of a moslem woman, and his death in expatrition, while murmering the name of the prophet Mohammed..

Chapter 22

Al-Sayed Ahmed El-Badawy

The film Al-Sayed Ahmed El-Badawy conferms to the rules and characteristic of the religious film which deals with one character, and traces the march and action of this character from the time of departure. This film is considered as the most resonable and rational of all religious films, specially concerning the miracles which are ralized on the hands of this character.

The film traces the life of El-Badawy since he was born in Fass in 591(of Hijra), till he died in Tanta. It relates his life in Mekka and in Basra, and deals with his relations with women who loved him and tried to marry him, but he close and love of the Duine God in the first place. The film depends on a narrator who relates what the camera can,t show, or comments on what is seen .

Chapter 19

Zohour Al-Islam
The Rising of Islam

Ibrahim Ezz El-Din presented his first and only film, Zohour El-Islam - which is based on Dr. Taha Hussein's novel "Al-waad El-Haque, The True Promise" - in 1951. It is considered as the first religious film about meaning of this term.

This film deals with Yasser Family, the role of Ammar Ibn Yasser, and how this family was tortured by early moslems, by the infidles. Those early moslems entered in the circle of history with their true faith and strong resonal.

Chapter 20

Intesar El-Islam
The victory of Islam

This film, produced by Ahmed El-Toukhy in a 1952 is nothing but a film of the desert, in the first place. It poses a question about the qualities and characteristic of religious films. Dose a film which includes in the dialogue a lot of Quraan verses, and its action takes place in a desert while it is known that the time of these actions are at the same time of Mohamed's Mission mean that we are in front of a religious film? it is a film of desert, about high way men, and layers who used to controle the desert. It looks as if Islam came to fight those robless and not for enlightening people as a whole. This was clear in the confrontation betwen Bani Hilal and Amr, and then among the gang of "Habbar" between the good and the bad people, because of a woman, not for enlightening the bad ones and introducing Islam the new religion of them.

Part 2

Religious films

concious while the others were direct and clear in dealing with the subject.

Chapter 17

Jews in Egyptian cinema

The cinema dealt with Jews as people of faith and social status, either before 1948 war or after that .

The cinema production or industry was in the hands of Jews such as "Togo Mezrahy", the actor who was called Challom presented films carrried his name.

Jews were presented as an element of the nation in the films "The woman's trick _ Leabat El-Set", " Hassan, Morkos, and Cohèn", and "Fatma, Mareeka, and Rachèl"

Chapter 18

A message for God

The film "A message for God _ Ressala ila Allah" the ideal for discussing the matter of faith.

It was the only produced by a Jewish, who is Ibrahim Zaky Morad and was written by Abdel Hameed Goda Al-Sahhar who is Moslem, and was directed by kamal Attia who is a christian. The film presented the child Aisha who raised the children's questions about God's existence. The film presented a small family in which the daughter is busy of searching God's reality, the father who is a rational secular mangol a shock when his daughter was knocked down by a car and then she become crippled for the sake of her doll . Then time passed while many questions haunted her mind until the moment when the father got God's enlightment as he wrote a message to God when his doughter was giving birth to a child .

This film is considered as the only integrated work about religion and people in a modern frame and form.

a moslem, and religion in this case is considered as an obstacle, that hinders their love and marriage. The aspecter is the human love between Moslems and copts. There is also the love stories between christian couple .

In this chapter we deal with the first aspect, which was reflected in films like "Al Sheikh Hassan" 1954, " Between the two palaces _Bein Al-Kasreen" , "Lekaa Hunak _ A meeting there" 1975. In these films there is a love story between a copt and a moslem which dosn't end in marrige. Sometimes the heroine has to die so as to keep the problem arising after the world end is on the screen. The lover in these films is usually a young student who can't afford to marry his beloved, for financial reasons.

Chapter 16

Love in the christian community

Chistians are considered as part of the basic structure of society. They lived along side the moslems. this was shown in many films. Some films presented love strories between a moslem and a christian , but this chapter deals with the love between copts in different films, as "Al-Raheba _ The nun" and "Al-Bostagy _ The postman", "Shafika Al-Coptia", "Badiaa Masabni", "Al-Nasser Salah El-Din". Some films also stress on the copts patriotism such as "Al-Tahwila _ The turnning place". The presence and clear apearance of the coptic identity or its disappearance differed, for social considerations, from one film to another. Many films reflected the national unity between moslems and christians, as " Bein Al-Kasreen" and the films which events took place during the October war as "Abnaa Al-Samt _ Sons of silence" The origion of religious films differed many of these films were based on literary Texts. In dealing with these texts some producers were very

Chapter 14

Religious fastivals and celebrations

There are various forms of religious festivals and celebrations, such as "Al-Mouled" the birthday of Sheikhs or religious characters. Celebrating these feasts was usually connected with delight and pleasure. There are other forms of celebrations, such as celebrating feasts as we see in the film " Hayat Aw Mout _ Life or death). The feast has a social content beside the religious value. Usually celebrating the feast comes to an end; and the film proceeds presnting its original theme directly.

Al-Mouled appeared in several films, one of them carrying this name; and the film " Leih Ya Haram _ Why, O. Pyamid ? " in those films, the pleasure seekers, or presents like singersdancers usually gather to enjoy themselves. Al Sayeda Zeinab appeared more frequently in the Egyptian films. The Mouled is an occasion in which different kinds and types of people meet .

The tales take diferent forms such as the tale of revenge at the end of the film "Ayyam Al-Roub _ Days of Teiror" . The film showed Al-Zikr circles as in the film " Banat Al-Lil _ girls of the night" and "Inkaz Ma Yomkin Inkazo _ Save what's possible".

Chapter 15

Moslems and Christians

The subject of copts was presented in the Egyptian cinema from different aspects, The film shows love stories between moslems and christians, engulfed in distress and despair. A young christian girl loves

Chapter 12

Al Haj

The Pilgrimage

Though the pilgrimage, one of the main important rituals in Egyptian cinema, few films dealt with this subject. The pilgrimage is some sort of a symbol of repentance and deviation from evil deeds as seen in the film "Touha" and the woman who conquered Satan . In the film "Laila Bent Al-Akaber" (doughter of the high standard family) the pilgrimage didn't change the Pasha from being a hard-hearted dictator, to a good kind man. He changed only as a resulted of the human experience.

Chapter 13

The Month of Ramadan

Inspite of the moslems love and respect of Ramadan, it was turned in Egyptian films into a mere decoration of a certain period of time, or a frame of some events, or where some works of art are performed. The Egyptian films didn't present the month of Ramadan in the suitable way, conferming with its status from the religious point of view as well as the social one. The films that presented Ramadan in different ways are: "A man in our house _ Fi Baitena Ragol", " Money and women _ Mal Wa-Nesaa", and "Al-Sheikh Hassan".

In these films most of the rituals and cermonies of this month were invisible, while social habits were presented. Most of the events in these films take place in common traditional district.

Usually there are symbols connected with those people, like the "Sebhha" the heard, and relidious paintings handing on the walls.

Chapter 11

Violence in the Name of Religion

Violence and militarism in the name of religion appeared in Egypt nearly in the mid seventies of the twentieth century inspite of the fact that this phenomena was aggrenated, the cinema took a caucious and negative out look to it at the begining no body dared approach this sulyecr, and then come another as peet of this phenomena, that is the concept of forbidding art, and the big number of retining artists for religious reasons.

Suddenly, it seemed that the authorities gave the green light to the cinema to deal with this phenomena . Many films were produced reflecting the actes of terrorism in the name of religion such as "Al-Irhab wel Kabab", Tyoor Al-Zalam (Birds of the dark). These films stressed the difference btween, a believer or religious person on the one hand, and a terrorist or fundamentalist on the other.

This chapter discusses how the cinema presented those who used weapon in the name of religion for confrontation and destruction. In some of these flms terrorism is condemned, and in some others we find that some political officials are blamed, such as in the film Tyoor Al-Zalam.

Chapter 9

Swindless and Jugglery

Like many human activities, where people who have no relation or any relevance penetrated and fereed themselves in many peoples with no relevance to Islam practiced jugglery using religion in getting credulity. The Egyptian cinema dealt with those swindlers systematically throughout its history. We see different types of the swindlers, like "Al-Mabrouk" and those presented in "Ismaael Yassin in the psychological hospital" "Women's magician" "Al-Beida and Al-Hagar" "Women's platform _ Atabat Al-Sittat" "Sleep in the honey _ Al-Noum fi Al-Asal". we find the main characters in most of these films practice jugglery, and people beleive in their blesing and ablity to do miracles. The cinema showed these people as apportrenists who exploite people's social and psychological troubles.

The cinema showed that all them were liers, and that non of them used methods of this phenomena. Most of them were lier swindlers.

Chapter 10

Fundamentalists and Beleivers

The Egyptian cinema threw light on those who exploited religion and misused islam in different ways. It showed that it is not the fault of religion itself, but the faults that of the people themselves who have a certain weaknesss. We try to present some examples of charactrs in the cinema who were hiding their evil nature behind false piety like "Hamedo" and similar characters "the films Watar front no. 5" and "Dr. Manal Dances " "Been Al-Kassreen" " Al-Irhab wal Kabab". Such characters are usually rejected by people who have no piety for them.

Taha Hussain, in the film "Conqueror of the Dark _ Kaher Al-Zallam"

Sheik Ibrahim, in the film " The land _ Al-Ard"

Sheik Salama, in the film " Night girls _ Banat Al-Leil"

These people who wore "emma" didn't present the main characters in Egyptian cinema, but they appeared in many films in marginal roles and played active roles in the life of the heroes of these films. For example, the meeting of Sheik with Saeed Mahran in the film "The theif and the dogs _ Al-les we El-Kelab"

Chapter 8

Veil, the Hijab

Women's veil was a contraversial matter in the cinema as in life. Cinema reflected the social reality through women's clothes, and presented each age with the clothes of its characters like a kind of veil called "Borko" in the third decade of the twentith century and non veild clothes in a following age. As we can see, religious women in the cinema wore the veil in many films such as the character of the mother presented by Fardose Mohammed, Amina Rizk and Aziza Helmy, and the character presented by Mariam Fakhr El-Din in the film "Tahra" and "The kind land _ Al-Ard Al-Tayeba" . This veil was connected with performing the religious ceremonies, and rituals as prayer and Haj.

The cinema also presented some women who wore the veil as sign of good nature or goodness as in the film "They made me criminal _ Gaaloony Mogreman". In historical films all the actresses wore the clothes of the tribe and also in the Beduin films. The veil also knew its way to the nuns of Egyptian cinema or those who repesented and prefered nunnery as in the film "The Nun _ Al-Raheba".

Chapter 6

Rational and Atheists

The Egyptian cinema was keen to emphasis its Islam, by facing the atheists, and those who harbered doubts about religion for different reasons . They were presented in several films expressing their doubts, and searching rational faith, through a dialogue between a believer and an atheist, or through the human experience that shows the existance of God. The cinema presented different types of atheists and doubt Juls and explained the different causes of their doubts and non beleiving. Some of these causes were personal, or emotional. There was a distinct difference between enlightening those atheists and senegades on the one hand and enlightening the out lowed and criminals. The formers get enlightend through dialogue and thinking by logic and mind, while the latter whose soul are lost, can easily reach faith through a human experience. The doubt Jul persons needs evidence, logic and mind besides the human experience to be connected to the faith.

Chapter 7

Holders of the Holy Quraan

The cinema dealt in many ways with the people who wear "emma" or the reciters of the Holy Quraan . These people were graduated from Al-Azhar scools and univrsity, and they had a high social respect for their religious culture as they appeared in Egyptian films. They had various forms in many films such as :

Sheik Hassan, in the film " They made me a criminal _ Gaaloony Mogreman"

"They made me Criminal; Gaaloony Mogreman, 1954", there we see various contradicted elements and conflicting powers in which the mosque comes as a place, and the call for prayer is decisive final conclusion of events, and we can say that in other films the meaning of the call of the prayer changed to a mere call to Moslems for prayer.

The importance of Al-Addan was in the cinema as a film was dedicated to the life of Belal Meuddin Al-Rasoul. Usually, the mewden chants with beautiful voice emphasising the existence of God. Some of The most important films in wich the value of the mosque and Al-Addan, the call for prayer was revealed were: "Hamedo" Platform No. 5 _ Raseef nemra 5" "Al-Sayed Al-Badawy" "Terrorism and kabab _ Al-Erhab Wal kabab" and "Zeinab".

Also there were some films called after some mosques such as "Al-Akmar", "Om-Hashim's lantern" ad others.

Chapter 5

People of Piety

God created people tending to religion by nature, this chapter deals with fidels in the cinema as they ever appear as excellent people, they never approach forbidden acts and they follow the statute and Nomos of Faith .

We take, for example, the characters of Adbel Rahman in the film "Salama", and Ibrahim in the film "Son of the Nile _ Ibn El-Nile". The first one was a puritan, hermit and ascetic, and the second one was a fidel who was trying to enlighten his brother sinned .

The study also concentrated on the character Hussein Riad presented, and the feminine characters presented by Amina Rezk, Fardose Mohammed and Mariam Fakhr El-Din. The cinema presented the puritan figures as Moslem as well as Christian presents in many films.

Chapter 3

Mosques and Graves

In two çonsecuative chapters, the book presents the value of the mosques as presented in the cinema. Mosques appeared in the cinema from different aspects, either are presenting Building as Antor because of its spiritual and religious importance for people, or through the stories about mosques.

Mosques appeared as graves, where people throw their troubles, as it appeared in the films : "Om-Hashim lantern _ Kandeel Om-Hashim" "The second wife _ Al-Zoga Al-Thaniya" "The theif of wedding party _ Sarek El-Farah" "Between the two palaces _ Bein Al-Kasreain".

The study revealed that there are many graves in national areas, and small villages and concentrated on the value of the graves in people's hearts.

The study also threw light on some fanatic and mad figures of these places as they appeared in the cinema.

Chaper 4

The call for prayer Al-Addan

The call for prayer " Al-Addan " plays an important and basic role on Moslem's life, and the cinema reflected this role in several films. We can see that in several scenes in the cinema, may be the most important one was the call for prayer we heared at the end of the film

9 - Rabaa Al-Adaweya 1963
10 - Prophet's immigration ; "Hegrat Al-Rasoule" 1964
11 - Down of Islam; "Fajr El-Islam" 1971
12 - Al-Shaimaa 1972
13 - A television film which was presented for the cinema called "Great men of Islam" ; "Ozamaa El-Islam" 1970

Chapter 2

Features of religious cinema

This chapter deals with religious cinema and its general conception in universal cinema. There is no doubt that the success of religious films achieved in Hollywood and Egypt, incouraged Egyptians to produce religious films, that is to say that the religious films present commercial success for the cinema, such as the films; "Quo vadis" "Ten commandments; Al-wassaya Al-Ashr" "King of Kings _ Malik Al-Melouk" "Cross sign _ Alamat Al-Saleeb" which were produced more than once . These films revealed that religions for God and home land is for all, and that the religious are of all colours not only white people. It is not a matter of colour . These films were marked by huge production and the presence of so many stars.

We can notice that religious films dealt only with Testament works which were taken from the old Testament, and persons who had a direct contact with Jesus Christ, such as "Ben Hour" and "Barabass" The third type of these films deal, with fidels and believer such as "The Robe _ Al-Redaa" "The Gladiators _ Al-Mossareoon" and the fourth type is about Saints who were close to Jesus Christ such as "Maria al-Magdelina" " Saint Bernadete" and others.

Chapter 1

Religion, history and The Cinema

There are several clear difference between a religion film and a historical one, although both deal with history, that is to say that films which deal with a person or a historical events spite of its religious role or beliefs, can be called historical films, but the films that deal with faith and people's relation to it, either when it emerge or after years, these can be called religious films.

In universal cinema the film "Quo vadis" is considered a historical film, although it deal with torturing early Christians .

If we considered the films : " The Rope _ Al-Redaa" "The last temptation of Jesus Christ _ Al-Eghraa Al-Akheer lel sayed Al-Meseah" as religion works in Egyptian cinema, so that film " Egypt's invasion fath Misr-1948 " is a historical film, and also the films "Salh El-Din the victorious _ El-Nasser Salah El-Din" - " Wa Eslamah" are of the same type, as the wars here are between Arabs : muslems and christians.

There are thirteen titles of religious, films as following:

1- The rise of Islam; "Zohour El-Islam" 1951
2- The victory of Islam; "Intessar El-Islam" 1952
3- Belal ; "Belal Moadden El-Rassoul" 1953
4- Al-Sayed El-Badawy 1953
5- Beit Allah El-Haram 1957
6- Khaled Ben Al-Waleed 1985
7- Allah Akbar 1959
8 - The Martyr of divine love; "Shaheedat Al-Hob Al-Elahy" 1962.

The image of religion in Egyptian cinema

This is a prologue of the chapters of the book

Part 1

Religion in the cinema

ceremonies. How the cinema regards the mosques , the tombs of graves, and how the veil is presented in the films. We also dealt with fundamentalism and terrorism, Christians and Jews as people of religion, regardless of the political Arab Israel conflict.

We also tried to concentrate on the main features of religiousity which the cinema reflected. No doubt that the big size of the book made it difficult eto meution other sulyects in this domain, such as the status of prophet Mohamed peace be upoon him (P.b.) in Moslems hearts, and the Islamic religious Symbols as seen in the paintings and religious photographs that hang on the walls of Moslem houses and offices. Never the less we tried to concentrate on what mainly attaches humans to religion, as related by the Cinema in more than 3500 Films.

The Second section of this book tries to discuss thirteen religious films, some of which were neglected and the only copy available of which is about to decay and become distorted, such as "Zohour El Islam" " The rising of Islam". These thirteen religious films are the only tradition of religious cinema in Egypt. The production of these films started and ended since a period of time . The production institutions, whether public or private stopped producing such films since more than a quarter of century.

So, this is a new book, which comes-with this subject ahead of what has been written for the cinema in this domain. The references were extremely race. Even the essays written about this subject were full of mistakes. It seems that the writers of those assays saw only a small number of these films, thus their essays do not give a comprehensive out look of the image of religion in Egyptian Cinema.

The Author

Before you read

So much is required from the Book's introduction , that the writer may writ his introduction in the form of a whole book .

The writer has to summarize the different chapters of the book, for those who don't like to read all the pages of books. He has to mention why he wrote his book, and in what circumstances. Many things are required which differ from one writer to the other, and from one book to another .

I think this book needs no introduction. its title is enough. It summarizes the book and emphasizes its identity; Although we celebrated the seventeenth anniversary of the Egyptian Cinema, no body has ever introduced such a title to the library of Cinema concerning the whole religious Films produced in Egypt from 1951 - 1972 , as well as the signs of religiosity among people, as reflected by the film stories about life in all ages .

So this book was divided into two basic chapters, the first deals with the image of religions in Egyptian cinema, and the aspects of religousity in each religion, as seen as the screen ; how Egyptian celebrate their feasts. What they believe, how they became so committed to their religion and live according to these beliefs. How some of them tried to disguise under these beliefs to Fulfill their own desires and ambition .

In the first chapter we underlined the difference between the religious film and the historical a religious film. Can we for example consider "Wa Islamah!" a religious film, or a historical one? It was essential to mention and define the features of Islamic films. We also put the spot on Muslim rituals . How the Cinema sees and reflects the Pilgimage, the month of Ramadan and the religious feasts and

the cinema appeared at the end of the nineteenth century". This statement is contradicting or hypothesis, but we present it out of commitment with the variety of point of view, and objectivity in presenting different hypo and ideas to be discussed.

In general, we still emphasis here that this book which is considered a pioneer in this field of discovering the Egyptian cinema and its history is only a starting point, and can't be defended as something settled or the final effort. of course it is hailed as a pioneer, starting point wherein lies its importance.

Pro. Dr. Madkour Thabet
June 1997

cinema files of the period and stage started by Mahmoud Kassim, who opened the way to those who follow him, to continue - or even to correct - what he started .

Honesty necessitates to mention here that Mr. Mahmoud Kassim presented his draft file in a complete and tidy form. We admit that our discussion of the file was limited to the classification of some subjects. We didn't interfere as usual in any piece of information or point of view, in this descriptive frame .

Honesty also necessitates to mention here that accidentally, our friend, the writer and journalist, Mr. Mohammed Salah El Deen had told three weeks before that about being engaged in writing a book about prophets and religion in the Egyptian cinema. We expressed enthusiasm to the idea. We waited for realizing it, and talked to him about his plans for the book , in fact the sudden appearance in a complete work of art of Mahmoud Kassim's book, and taking the step publishing the book does not contradict or cancel our interest in Mohammed Salah's book, on the country, that was the motive of quick publishing , as we are going to present two efforts. Besides, we have to give the chance of variation of points of view on any subject which is our stable principle. What proves this attitude is our step of publishing Mohammed Salah's research although it expresses a point of view that differs completely with our aforementioned hypothesis, as he says "the Egyptian cinema didn't use yet that "guarantee" as should be, but it is still trying to make efforts in using at in the service of religion - as a mission as in the case of the west, and also in the east afterwards when

hypothesis is included in the Egyptian film and explains one of its stages, as some things may seem to be red, when the light of a wave's length with the eye, and one interprets the difference of colours according to the difference of the waves and length. But saying that a thing reflects special long waves or light is not the same thing when we say that it seems to be red . If one says it seems to be red, he refers to the settled experience redness, got by all who look at it, while any reference is not included in the explanation statement about the light of a certain length of waves. This is contrary to the Phenomenology which refuse from the beginning, moving to "the interpretation": as explaining the red colour which lights my office means turning to some thing also, other than this colour in which I think. While a professor of physics leaves the very thing and interprets and explains it by another Phenomenon, the Phenomenologist prefers to be facing that very thing to examine and discuss its entity. Husserl calls for studying the entities of knowledge and thought in a mere descriptive way, through abstraction and postponing the Judgement this is calledthe eidic igtution, whatever it may be. but we are convinced of the necessity of both steps. What we present here for example in a file about the image of religion in the Egyptian cinema is a descriptive style, though we call to presenting the hypothesis for discussion according to the method we expressed in this context.

In this respect comes the achievement of Mr. Mahmoud Kassim, that clever hard working researcher and active critic, whose activity is clear and known in several fields, on step of which comes the cinema. This variety of interest and activity quality him to work in a research about religion in cinema. But this dose not change the inevitability of being committed to the descriptive nature and the style adopted by the

philosophic which does not realize the various specific standards existed in nature and society, and doesnot realize the specific meaning of inevitability.

We can envisage the meaning of cause and effect in the fact that the calling of the Belliardo balls is quite different from that between Nuclear bodies. The first one leads to a simple movement, while the other lead to a very complicated an unlimited movement.

But there is a certain conservation we have to mention here, presenting the hypothesis for discussion is a methodical step, and its results are "extraction that can be useful a more comprehensive research about the Egyptian cinema. It is the step of interpretation and explanation through stages, as indicated by the British philosopher John Loice[1] when he interprets a certain incident in the light of other things, but there can't be equal meaning in this context Lois gives an example here of the boiling of water which can be interpreted as (a change from the liquid state into vapor state or a certain degree of temperature) or explaining walking as (advancing by putting one foot ahead to the other) in both cases there is only interpretation.

Loice explains the difference of interpretation and explanation through standards with the example of interpreting eating in the language of chewing and digesting. This interpretation does not provide complete presentation of what is included in eating , which includes appetite and taste. This example conforms with our call to discuss the Egyptian film, through hypothesis, each of which presents one of its stages. The research process itself will prove that the

[1] - Loice John that unique creature p. 61-62

When we go back to our call to presenting a hypothesis about Egyptian cinema from different aspect, the importance of the hypothesis concerning the Heikal / Karim current is emphasized, as it is integrated with other hypothesis. When the Heikal / Karim axis remains a mere axis, it attracts different features in the general framework, and new concepts of the artistic handling with which most of the films are formulated . Here we'll see polarization to the concept, we presented about the type of the film of Action and motion, and about the concept and vision based on the principles and values of religious faith and how it is apparent in the dramatic handling as we mentioned before.

In fact these hypothesis are not separated from one another, or from any other future hypothesis.

We present our hypothesis concerning the subject of this book, as an example of methodical research in the subject of Egyptian cinema, and at the same time as a call to the mental creation in presenting these hypothesis. In fact there are many of them we discuss when we drink coffee or when we have a general discussion. We must always remember that any hypothesis is liable to acceptance or being eroded and proved wrong.

The formulation of these hypothesis must be in mind. Each hypothesis has to deal with differently from the other aspects, while the main target remains always, the main comprehensive frame, about the Egyptian cinema .

These different aspects must be integrated , each has to explain the other in the same frame. An objection must arise here on the method of this call , from the philosophic point of view, as the

This trend was repeated in the cinema of Badrakhan through the variations of this axis, and was theoriticaly stated in Ahmed Badrakhan's famous book, which embodies also the turns of Mohammed Abdel Wahab's "Mahlah Eishet El-Fallah".

In this type of trend, achieved by this song Mohammed Abdel Wahab himself becomes an essential part of this combination. In fact he becomes the top of the triangle, as there must be Mohammed Husein Heikal as the base of the triangle, all the time, even though he is no longer present, from the literary point of view after Zeinab. But Mohammed Abd El Wahab never went far away of this stream or deserted it. He chanted "Hob Al-Watan Fard Allia" _ The Love of My Country is a Duty, and obligation - in turns and music that bears the same vision both of one's country and the life of peasants, without being a development or a continuation - by any means - to Sayed Darwich's Belady Belady, which is based on the thrill of the March music.

In cinema some sort of what Seems to be development happens, such as what is seen in Ezz El-Deen Zul-Fakkar's cinema, but in fact this is no more than the different forms and variations of the theme. The suffering of the gardener - in Rodda Qualbi _ Give back my heart - (who is not a farmer) also taken us back to the care of Mahlaha Eishet Al-Fallah, in other words to the axis of Heikal / Karim which used to see the beauty of the country side without being plunged in the real complication of the life of the farmers, which is generally seen only as a part of the Post card of the country side as a place.

called the cinema of the white telephone (quoting the term or expression used in describing the Italian cinema, before the stage of new realism).

Since the writer Heikal's Zeinab appeared silent on the screen more than two decades passed, on the kind of Egyptian cinema which was affected by the spirit of this story which was produced as a film by Karim achieving a marvelous example of artistic interpretation of the vision of life included in this literary novel. This was summed up in words and music, by the Mohammed Abdel Wahab's song Mahlaha Eishet El-Fallah "- how nice the life of a peasant is!" , the song that equals all the songs of Egyptian cinema , till the time of "Al-Azima _ The Resolve" by Kamal Salim. This film drew a cinematic image, made according to details of life, without stopping the continuation of Heikal / Karim current even though Kamal Salim himself (as clearly shown in other works after Al-Azima).

On the other hand, a quarter of century separates the production of Mohammed Karim's film Zeinab the silent one and the Sound one. Although the silent film is not available at hand, but those who were close to Mohammed Karim - as we were as his students when he was a professor and dean of the Higher Cinema Institute at the beginning of the sixties- can state with evidence that the concept and image of the peasant was the same in Zeinab the silent and the Sound one .. we can even say that they are exactly the same even in the element of music and singing in spite of the silence of the first. There existed the musical concept of life which is not different from the music and singing in the Sound Zeinab. Thus we can say that all the characteristics of the Sound Zeinab existed in the silent one.

The centenary have been celebrated in November 1996, while Heikal's Memorial was on December of the same year. The strange thing of this connection, which we didn't plan, but only picked is that Zeinab's Heikal, which was produced by the late pioneer or dean of directors Mohammed Karim, is the film that has been for a long time considered the first dramatic film in Egyptian cinema, and it is still considered so. This indicates that celebrating Heikal's Memorial is not irrelevant to celebrating the centenary of the Egyptian cinema, for his role as a pioneer who affected all the characteristics of the main trend of the Egyptian cinema, right from the beginning . This trend begins with the writer Mohammed H. Heikal, as well as by the embodiment of this work of art by M. Karim.

We have to mention here that we are presenting a mere hypothesis, hence, it can be proved right and correct and it is liable to be rejected in the caurse of discussion. I anticipate that the lines of my introduction may be controversial, but as contemplating and efforts are necessary, so is presenting and expressing these contemplation, whatever reaction can be.

What we write here may be different from what has been written on the difference between what is achieved in a cinema film and its literary origion. We have here a unique example of coherence between both the literary and the cinematic work of art, that created and achieved a lasting trend and Stream that never ended. Zeinab by the writer Heikal is considered the Main spring of all description of Egyptians cinema included in the critical evaluations, in general, and about the early years and the main continuous Stream of what Some

Let us now come closer to emphasize our point of view, by reconising the relation of more new hypothesis to those mentioned previously, by presenting a third hypothesis, which concerns also the general trend of Egyptian cinema, to see the possibility of its integration with any other hypothesis concerning different aspect, without omitting or canceling them.

The hypothesis I'll present now is included in a draft, which I was preparing for the supreme council of culture's celebration of he memory of the writer Mohammed Hussein Heikal. It included the following :-

On Zeinab current
As pioneer and Dominant
Heikal - Karim Axis
and "Mahlaha Eishet El Fallah"
"How beautiful the life of farmer is !"
On the Egyptian screen.

Such was the formulation of the Topic in the draft which I prepared and wrote that it is an introductory hypothesis, by Dr. Madkour Thabet.

We stated that we didn't plan this wonderful connection, revealed by the new work. Zeinab and Heikal on the Egyptian screen . This work was prepared for celebrating two occasions :

The first is the centenary of the Egyptian cinema . The second is the Memorial of Mohammed Husein Heikal

many decades of Egyptian cinematic production, or because of the public success connected with it, but for a more comprehensive reason. This reason is in my own point of view, the most concentrated type of the Frame of dramatic handling inside which all other types of classic Egyptian film move, even if it is the type of romantic film. It is the frame which is always based on the creative handling by the author and producer, of the means of dramatic effect; namely: suspense, irony, and surprise. These means are considered in context of "tricks in art". One concept of tricks in art is based on the concept which raises the value of art, - not the other way round, This part was dealt with, in detail in one my research works the art of film, (see the book titled "Theory and creation, in the screenplay and Directing of film" by Dr. Madkour Thabet. Egyptian Book General organization 1992). in this book I emphasized my point of view concerning connecting art with tricks and playing in this statement; "in all art there is trick and play, but not all art is trick and play".

So, we have presented here the hypothesis concerning the film of action and movement, as the most concentrated type and example in the Egyptian cinema, namely " the kind of the frame of dramatic handling, in which most other classic types of Egyptian films move. In other words, it has a relation to the particular aspects about which we need to present hypothesis, and to the general target we are trying to discover, about the nature of the Egyptian film and its history, without any contradiction our first hypothesis about religion in the Egyptian cinema. On the contrary, each is integrated and enriched with the other, in giving a clearer comprehensive frame.

1- That the hero represents the human ideals and ethical traditions and defends them.
2- That the hero is facing oppression and injustice, and seeking justice.
3- That the hero is capable of doing supernatural deeds while he is defending these ideals of human values and justice .

. If we contemplate these qualities we'll find that they embody the spirit of the religious faith. This clarifies our hypothesis discovering the special nature of the Egyptian cinema; that is having a religious concept, in the artistic handling .

This idea which is expressed here is one of the hypotheses which I personally used to present on the table of discussion, either to be proved correct, or to be rejected.

At the same time we can proceed to present several other hypotheses based on the first one, about Egyptian cinema, each dealing with special aspect, though the target is an integrated consistent type of this cinema . An example of this is our new hypothesis presented here, that the dramatic handling of the Egyptian film has something coherent in its nature of the essence of the principles of religious faith, even when it is not dealing with a religious subject .

We can remember now the integration of this hypothesis with that of another aspect, we had previously presented about "the films of action and movement" in the Egyptian cinema . We then mentioned that it is considered the starting point, which leads to studying the other different aspects and types not only for its frequent surpassing in

We don't exaggerate if we say that the Methodicalism on which the classic popular success was based in the Egyptian cinema is the same methodical features of melodrama religious beliefs. Even if the spectators are attracted to the cinema by some other elements witch may contradict with religion , they will be affected while watching the film, by the events shown on the screen. They will sympathize with the heroes from the concepts dictated to faith. They will take the side of the protagonist against the antagonist and achieve catharsis for the wronged and oppressed characters, and hate the oppressor, even is some may be unjust in reality themselves. Inside the dark hall of the cinema the religious elements inside the spectators are erected and become apparent. Tears may fall from the eye expressing sympathy and pity. This element has an essential role in achieving public success.

The essence of this hypothesis is that the dramatic handling of cinema film in Egypt bases its trend on religious faith, even if it is not dealing with religious subject. This is clear in three aspects of dramatic handling :

1- Adopting human concepts and ideals in the story of the film .
2- The artistic Methodism creating the element of sympathy and emotional closeness with heroes of the film.
3- Depending on the element of fatalism in a melodramatic path taken by the events of the film.

The combination and unity of these three aspects in the public sympathy with the hero has its effects when it has one or more of the human qualities which conform with the coherent faith in the people's hearts. These qualities are :

It is easy for the memory to recall many experiments, in which the cinema dealt with religious faith of its people. No doubt that the cinema has achieved success in this field, and not only got solid experience, but this experience reached the extent of becoming a methodical trend. This was clear in the systematic role played by "fate" as melodramatic trend, which was one of the clear characteristics of Egyptian cinema during our history. this trend, usually find a quick and strong reaction in the faithful religious spectators of the Egyptian film. The popularity achieved by such films, resulted in that any films were given names and titles which give the impression of a religious trend, such as Wa belwalidine Ihsanan "Kindness to Parents" and Youmhel wala Yuhmel "God is patient, but never negligent". there are also many methodical situations which became a settled trend in artistic in Egyptian films such as the repeated famous situation of repentance, and giving up criminal and evil deeds. At the moment of hearing the chart of mueddin, specially at dawn.

The important lesson extracted from this experience is that the commercial and popular success was not sought by direct religious films, but also can be achieved by penetrating to the coherent faith in the depth of the people's hearts even if the film doesn't deal with a direct religious matter. It is enough to deal with a dramatic situation, bearing in mind this religious nature of the spectator, and making use of it. Whatever the theme of the film may be, it is enough to through spot light on the role of fate which pushes events to an emotional melodramatic way, even if the subject of the film is a love story, a heroic or a detective one.

image reflected about religion in the artistic handling of the subject in Egyptian films. We are still working on a cinematic study. When we deal with religion, the files of the cinema adopt the descriptive norms without going into the depth of religious analysis and evaluation, the thing that calls for knowledgeable people in this field. The files will stop at counting and introducing the substance of research itself, on which those knowledgeable people can work along with social researchers and all specialists. This descriptive attitude shaped out commitment, concerning the discussion of the first subject introduced by the hard working researcher Mr. Mahmoud Kassim. The second research is by the journalist Mohammed Salah El-Dein.

But besides and parallel to the descriptive style, which is temporarily an important step in discovering some aspects of the Egyptian cinema and its history we need another important step, namely to start posing and presenting the hypothesis and presumptions of Egyptian cinema from different angles and Point of views, to illustrate this, we present our hypothesis here as an example of this step which follow the descriptive effort of the subject of the image of religion through more than a file of those of cinema. It is important in presenting this step to pose a hypothesis which may seem simple, because it is the invincible easy thing. In formulating its conception, it combines the reasons of success of Methodicalism of the Egyptian cinema, -in dealing directly with the religious issue with the very use of this Methodicalism. this leads to success in dealing also with non-religious films. This now embodies the strong line of the main trend and experience in the history of Egyptian cinema.

How ?? ...

of Egyptian cinema as well as its nature and characteristics, but it must be very clear that the research is not only interested in the screen, and tapes which send to this screen a flood of moving picture and photographs shaped by the movement of shadow and light on it but, the research also deals with the attempts to affect this cinema technically and intellectually. This leads us to the strongest and greatest of these effective elements, that is, the religious one on the screen which we aim to discuss, in order to know in descriptive method and arthetic analysis the features of that approach that dealt with the essence of religious faith in Egyptian cinema in the various forms and types.

What is meant by the image of religion which is dealt with in the title of the book of the first file, of the book is every phenomena and type or tradition shaped and introduced in the details connected with any of the religion on which on top of is our tolerant religion, Islam, whether these details are inherent in the narration of the film, audilely or visually, or both, or it is a product of what is hinted at the dramatic structure in the film.

In this way registering this image may comprise forms of artistic reflection of religious faith itself, its concepts and standards. This affects the nature of the dramatic approach dealing and handling cinema, without dedicating the file to evaluate the handling of the the handling of religion in Egyptian cinema, as it necessitates illustrating and analyzing how was this handling and dealing on the one hand, and introducing and explaining the attitude of religion towards the cinema on the other hand; while our object is only detecting and stating the

A New Hypothesis
of Discovering Egyptian Cinema

by Prof. Dr. Madkour Thabet

The subject of cinema files is the Egyptian cinema . If one of its researches deals with "Religion in Egyptian Cinema" the discussion will remain dedicated to this cinema and connected with it, in an attempt to discover its special unique creativity, from a new point of view, namely the artistic dealing with the image of religion.

We have to emphasize this fact to explain that our introduction to this book will be mainly concentrated on this very point, in the issue cinema files to discover its historical experience.

We are interested here in contending that our new conception concerning the hypothesis about this cinema to evoke is the issue of religion in the Egyptian cinema and our hypothesis in this is an ideal introduction which necessitates that the process of research and discussion is done in a clear context.

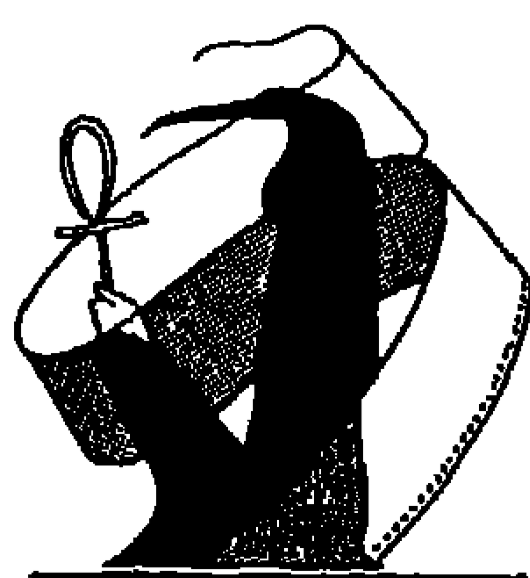
The clarity of research here can be achieved by defining the relationship between how those files deal with the Egyptian cinema, and its object on the one hand and its dealing with the issue of religions on the other. Yet the main aim of cinema files is to discover the history

Part 2
Religious films

Contents

Part 1

Religion in the Cinema



MINISTRY OF CULTURE

EGYPTION FILM CENTER

PRESIDENT OF THE

CENTRE & SUPERVISOR
FOUNDER OF CINEMA FILES

PROF . DR. MADKOUR THABET

Edition Affairs
Cover & Lay Out :
Farouk Abrahim

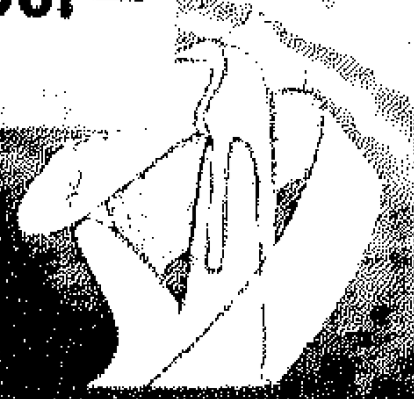
Executive Secretary :
Ayman Mohamed Afifi

Computer :
Mohamed El Said

English translation :
Medhat Ahmed Kamal

Financial
& Administrative Affairs:
Abdel Maaboud El Nefily

City of Arts- PYRAMIDS Ave Guiza, Egypt- Cable : Cinefilm - Telex: 21863 EGFIC UN . Fax (202) 5854701 - Tel.: 5854801



Cinema Files 7

The Image of Religion

in Egyptian Cinema

By: Mahmoud Kasem
Introduction
Prof. Dr. Madkour Thabet

رقم الايداع	١٩٩٧ / ٩٢٦٧

شركة لوتس للطباعة والنشر تليفون وفاكس : ٥٩٠٩٣٦٣

Cinema Files 7



The Image of Religion

in Egyptian Cinema

By: Mahmoud Kasem

Introduction

Prof. Dr. Ma... Thabet

LE 10.00

